



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



ESPACIOS URBANOS DEL SIGLO DE ORO CINEMATOGRAFICO Y TELEVISIVO: RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y RECURSOS ESCENOGRÁFICOS

YOLANDA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad de Santiago de Compostela

“...No es arriesgado afirmar cómo la gente aprende historia no sólo en los libros sino, sobre todo en el cine, la pintura, la novela y el boca a boca...” Miguel-Ánxo Murado.

Resumen

Análisis sobre la corriente de reconstrucción histórica en el audiovisual español (cine y televisión) de las dos últimas décadas y su evocación del Siglo de Oro. Reflexión sobre las claves del fenómeno, sus referencias históricas, artísticas y literarias, así como los recursos escenográficos y la representación de sus espacios urbanos.

Palabras clave: *Alatriste*, biopic, cine español, dirección artística, escenografía, Lope de Vega, *El Ministerio del Tiempo*, novela histórica, pintura, reconstrucción histórica, series de televisión, Siglo de Oro, teatro.

Abstract

This is an analysis about the historical reconstruction current in the Spanish audio-visuals (cinema and television) of the last two decades and their evocation of the Golden Century. It is also a reflection on the keys of that phenomenon, its historic, artistic and literary references, as the scenographic resources and the representation of its urban spaces.

Keywords: *Alatriste*, biopic, Spanish Cinema, Art Direction, Scenography, Lope de Vega, *El Ministerio del Tiempo*, Historical Novel, Painting, Historical Reproduction, Television Series, Gold Century, theatre.

INTRODUCCIÓN

Tanto el libro de historia como el filme, en su naturaleza de productos culturales llevan implícitos elementos del momento en el que fueron gestados. Del mismo modo que un libro de historia revela matices de la época en el que fue escrito, de los principios éticos y políticos de sus autores, todo filme habla del presente, de los intereses y preocupaciones del momento en que se filma. Asimismo, la historicidad de un filme reside no sólo en la descripción de los hechos, sino en otros elementos como una reconstrucción documentada y fidedigna del vestuario, el maquillaje, el atrezzo, la arquitectura, prosodia, la música o la fotografía, elementos que tendrán, además, su repercusión en la recepción del público.

Desde comienzo de los noventa podemos constatar la existencia de una serie de filmes, a los que se unen de modo más reciente series de televisión, que centran su acción en el denominado Siglo de Oro. Títulos de resultados muy distintos con un doble denominador común, el haber sido realizadas durante los últimos veinte años, y que sus argumentos y tramas reflejen de modo más o menos fundamentado aquel contexto histórico, político y/o social. Atendiendo sobre todo, al origen de sus guiones, a la naturaleza de sus tramas podríamos agruparlos en varios bloques. Comenzaremos por los ejemplos cinematográficos.

1. La novela histórica como fuente argumental: filmes cuyo argumento se basa en textos escritos durante las últimas décadas del siglo XX; *La crónica de un rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester llevada al cine por Imanol Uribe en 1991⁵⁷, y las aventuras del capitán Alatríste de Arturo Pérez-Reverte en el filme homónimo de Agustín Díaz Yanes⁵⁸ (2006).

⁵⁷ *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991) narra la historia de un joven Felipe IV (Gabino Diego) y cómo tras quedar estupefacto al contemplar el cuerpo desnudo de Marfisa (Laura del Sol), la prostituta más bella de la Villa y Corte, buscará ver también desnuda a su mujer, la reina (Anne Roussel). La anécdota hace desatar todo tipo de oposiciones y escándalos entre miembros de la Iglesia y el clero, sobre las dudas éticas y morales de un asunto considerado de Estado. Con este pretexto el filme ofrecerá un fresco social de la Corte, las órdenes monásticas, los diferentes estamentos sociales y el erotismo de un rey que no es dueño ni señor de su intimidad. Madrid es el eje espacial principal en el cual se desarrolla la acción. La recreación de la corte, del desaparecido Alcázar, las calles y plazas de la villa, los mentideros, los conventos, el tribunal de la Inquisición supusieron, como es obvio, un encarecimiento de los costes de producción y un reto a nivel de localizaciones. Uribe tenía claro que la plástica de la película debía ser velazqueña, y esa fue la gama de colores, el estilo visual del filme, que estudió pormenorizadamente con el director de fotografía Hans Burmann, el director artístico Félix Murcia y el diseñador de vestuario Javier Artiñano.

⁵⁸ *Alatríste* (Agustín Díaz Yanes, 2006). La, en su momento, producción más cara del cine español, convertía en imágenes uno de los ciclos literarios más vendidos desde que en el año 1996 las palabras "...No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente..." asomaran en miles de ejemplares en las librerías del país. Sería la primera novela de un proyecto de nueve de las cuales han sido publicadas, hasta el momento, siete. Pérez-Reverte echaba mano del género de aventuras, de la capa y espada, para contarnos la historia de Diego Alatríste, un soldado de los tercios de Flandes que malvive como espadachín en el Madrid bajo el dominio del valido Conde Duque de Olivares, un siglo XVII que conducía el Imperio hacia el ocaso de su esplendor. El filme, y presumiblemente el ciclo literario una vez se haya concluido, se ubica cronológicamente en un período que va desde los primeros años del reinado de Felipe IV hasta mediados del mismo. Además de los intertítulos alusivos al tiempo y espacio de determinadas secuencias, dos son los momentos históricos que nos permiten precisar fechas: 1623, el episodio de los dos ingleses que viajaban de incógnito -el príncipe Carlos de Gales y el duque de Buckingham- y 1643, la batalla de Rocroi entre las tropas españolas y las francesas. Un combate considerado punto de inflexión del poder militar, pues por primera vez en doscientos años eran derrotados en campo abierto. Reducir las tramas, personajes, escenarios y argumentos de varias novelas a un largometraje conllevó un ejercicio de elipsis y sintetización profunda. De hecho se obvió por completo las tramas de la segunda novela -*Limpieza de sangre*- que protagonizaban el Tribunal de la Inquisición y los autos de fe, de la sexta -*Corsarios de Levante*- que centra su acción en el mundo naval y las batallas entre la flota española y la turca, así como de la séptima -*El puente de los asesinos*- que trasladaba la acción a Venecia y al intento de asesinato del dux. Los espacios donde transcurre la acción se pueden dividir en dos bloques. Por un lado localizaciones en tierras extranjeras, mayoritariamente en los enfrentamientos de guerras y batallas como el prólogo inicial en Flandes en 1622, el asedio a Breda en 1625 y su posterior rendición, o el episodio final en Rocroi en mayo de 1643. El segundo grupo englobaría las secuencias de Sevilla, Cádiz, la costa y, sobre todo, espacios de la villa y corte de Madrid. El rodaje se llevó a cabo en casi noventa localizaciones para ciento una secuencias repartidas por diferentes puntos de España: Madrid -El Escorial y estudios-, Baeza, Úbeda, Sevilla, Cádiz y Asturias -donde se

2. Adaptaciones de literatura de la época: las fértiles letras del Siglo de Oro sigue siendo en opinión de algunos un repertorio muy atractivo, una fuente de recursos narrativos que no ha sabido explotarse, inexpugnable bien por el propio estilo, bien por el celo que producen textos tan canónicos. Hallamos, sin embargo, tres ejemplos: Una nueva recreación del mito de don Quijote bajo la dirección de Manuel Gutiérrez Aragón⁵⁹ y la adaptación de dos comedias de Lope de Vega: *El perro del hortelano*⁶⁰ y *La dama boba*⁶¹. Inspirada en un texto de la literatu-

recrearon las tierras flamencas. La apariencia visual del filme es una de las bazas mejor cuidadas en una superproducción al uso, que reúne el trabajo de Benjamín Fernández en la dirección artística, Paco Femenía en la dirección de fotografía o Francesca Sartori en la dirección de vestuario.

⁵⁹ *El caballero don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2002). El filme relata la segunda parte de la novela cervantina publicada hacia 1615, en la que el héroe casi anciano vuelve a las andadas con su escudero. A este texto incorporará Gutiérrez Aragón algunas escenas del Avellaneda y otras aportaciones personales. Ante la amenaza turca, don Quijote (Juan Luis Galiardo) decide partir, y Sancho (Carlos Iglesias) acompañarle. Son ya personajes famosos gracias a la obra de Cervantes, pero lo ignoran. La prioridad del caballero andante es deshacer el hechizo de Dulcinea (Marta Etura), para lo cual se adentra en la cueva de Montesinos (Manuel Aleixandre), reta a Merlín (Manuel Manquña) y sufre la burla de los duques (Joaquín Hinojosa y Emma Suárez) y del paje Tosilos (Juan Diego Botto), que suplanta a su amada. El bachiller Sansón Carrasco (Santiago Ramos) lo admira en secreto pero sale en su busca para que regrese. Su primera intención era llevar a cabo una segunda serie en la que se adaptaba la segunda parte de la novela, un proyecto que iba a producir Ángeles González-Sinde. Tras ello redujo el guión al de un largometraje que iba a ser interpretado en su momento por Marcelo Mastroianni, pero la propuesta volvió a suspenderse. Finalmente, diez años después de aquel primer Quijote televisivo, consigue llegar a cabo el proyecto con producción de Juan Gona y con Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias en los papeles protagonistas. El presupuesto asciende a unos 4,8 millones de euros, y el rodaje se lleva a cabo en Cádiz, Sevilla, Toledo, Madrid, Ávila, Belmonte (Cuenca) y Valle de Alcudia (Ciudad Real) entre agosto y noviembre de 2001. En cuanto al equipo técnico Gutiérrez Aragón se acompañó del mismo director artístico y del mismo director de montaje con los que había trabajado en la serie, Félix Murcia y José Salcedo, respectivamente; de José Luis Alcaine habitual director de fotografía de sus películas y de Gerardo Vera como diseñador de vestuario.

⁶⁰ *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996). La comedia palatina original giraba en torno a los celos que la joven condesa de Belflor (Emma Suárez) padece por los amores de su secretario Teodoro (Carmelo Gómez) con una de sus camareras, Marcela (Ana Duato). El texto había sido editado junto con otras comedias de Lope de Vega en 1618, aunque escrito entre esa fecha y 1611. La acción se desarrollaba en el Nápoles español del siglo XVII a lo largo de tres actos con más de 80 escenas. Para la adaptación del texto contaría con Rafael Pérez Sierra y entre ambos decidirían respetar el verso de Lope introduciendo leves modificaciones que tendrían como finalidad acercar el texto al gran público. La profusa bibliografía de estudios y análisis sobre el filme de Miró es unánime a la hora de aplaudir la calidad y resolución de la directora madrileña sobre el texto clásico. No era la primera vez que una obra de Lope de Vega se adaptaba a la gran pantalla, aunque es significativamente escasa la presencia de textos del teatro clásico del Siglo de Oro en el cine español. Con constantes problemas de producción que ocasionaron varios parones en el rodaje, su versión de *El perro del hortelano* supuso todo un hito, de tal modo que para algunos significó la apertura de una brecha que, sin embargo, no tuvo la esperada continuidad. El rodaje se llevó a cabo en Portugal -mayoritariamente en los palacios de Sintra y Queluz- dado que el gobierno del país vecino daba todo tipo de facilidades para rodar en espacios históricos, castillos y monumentos. El equipo técnico reunió además algunos de los profesionales más sólidos del sector. Por un lado colaboradores tan cercanos y habituales como el director de fotografía Javier Aguirresarobe y el compositor José Nieto, o escenógrafo Félix Murcia, el ingeniero de sonido Carlos Farruolo a los que se uniría el figurinista teatral Pedro Moreno, en su primer trabajo para el cine.

⁶¹ *La dama boba* (Manuel Iborra, 2006). Adaptación de la comedia de enredo que Lope de Vega escribió y estrenó en 1613 y que cuenta la historia de cómo dos hermanas de buena familia se evaden de distintas formas de la sociedad machista de la época. La hermosa Nise (Macarena Gómez) sumamente inteligente, refinada y muy reservada y su hermana Finea (Silvia Abascal) torpe, insegura y, sobre todo, boba. Con la llegada de dos pretendientes: Liseo (Roberto San Martín) y Laurencio (José Coronado), surgirán en ellas la rivalidad y los celos, que les servirán para descubrir sus verdaderas personalidades. La acción en el texto tiene lugar mayoritariamente en Madrid, aunque una parte de su primer acto acontece en Illescas. La recreación espacial y el trabajo del equipo técnico: Juan Molina Temboury en la dirección de fotografía, Miguel Chicharro como decorador y Lorenzo

ra del siglo XVII, pero de la francesa, situaríamos la particular visión de Gonzalo Suárez sobre el mito de don Juan y su revisión de la obra de Molière en *Don Juan en los infiernos*⁶².

3. Visiones biográficas: grupo vinculado al *biopic*, visiones biográficas sobre personajes destacados del período. Es cierto que todos los filmes de este *corpus*, como miembros de la corriente de reconstrucción histórica, reúnen siempre algún personaje real pero en este apartado dicho personaje será el protagonista. Es el caso de la particular visión de Ray Loriga sobre la figura de Santa Teresa de Jesús en *Teresa, cuerpo de Cristo*⁶³ o la recreación de los años de juventud del dramaturgo Lope de Vega en *Lope*⁶⁴.

Caprile en el diseño de vestuario. Todo ello en un rodaje que se llevó a cabo en el macro-complejo de los clausurados Estudios Ciudad de la Luz en Alicante.

⁶² *Don Juan en los infiernos* (Gonzalo Suárez, 1991). La literatura del Siglo de Oro contaba con un texto referencial, *El burlador de Sevilla* escrita por Tirso de Molina entre 1612 o 1625. El director asturiano se inspiró, sin embargo, en la tragicomedia francesa *Don Juan ou le Festin de Pierre* que Molière escribía en 1665, aunque el título derivaba de un poema de *Las flores del mal* de Baudelaire. Pensado en principio como un episodio de una hora de duración para una serie de TVE, Suárez lo convirtió posteriormente en un largometraje. Imaginó un Don Juan (Fernando Guillén), viejo y cansado, pero capaz todavía de manejar la palabra como la espada y reflexionar con lucidez sobre su condición. Lo hizo cabalgar, en busca de su última aventura junto a su fiel criado Esgaranel (Mario Pardo), mientras Felipe II (Iñaki Aierra) agonizaba y el imperio se derrumbaba. Junto a ellos doña Elvira (Charo López) se presentaba como una mujer inteligente que afronta con dignidad sus contradictorios sentimientos. Completaban el reparto Ana Álvarez (joven india), Héctor Alterio (padre de don Juan), Juan Potau (fray Durán) o Manuel de Blas (como buhonero). Como es habitual en la obra del escritor y realizador la constante recreación literario-cultural, la esteticista propuesta visual y los ecos surrealistas del filme dificultan discernir signos realistas dentro de su hermético estilo.

⁶³ *Teresa, el cuerpo de Cristo* (Ray Loriga, 2007). El argumento se centra en los primeros años de vida monacal del personaje histórico. La voz en off realiza una introducción sobre el contexto, segunda mitad del siglo XVI, "... se queman cuerpos para salvar almas. Todos los corazones están dominados por el miedo menos uno..." Hija de un hidalgo de Ávila (Álvaro de Luna), Teresa (Paz Vega) entra en un convento de clausura, donde comienza su vida espiritual e intelectual y de autodestrucción física hasta el punto de ser dada por muerta. Extramuros, vive un momento histórico, entre la Inquisición y la Reforma; intramuros, sus éxtasis místicos y sus ideas revolucionarias están a punto de llevarlas a la pira. Una de las claves del filme es, sin duda, la estética, el estilo visual que pivota en la dirección de fotografía de José Luis Alcaine, la dirección artística de Rafael Palmero y el diseño de vestuario de la japonesa Eiko Ishioka. El rodaje se llevó a cabo en Ávila, Cáceres, Guadalajara, Madrid, Segovia y los estudios Ciudad de la Luz de Alicante, así como en Portugal (Tomar), donde los bienes de la Iglesia son patrimonio del Estado y esta condición facilitó algunas localizaciones en edificios eclesiásticos.

⁶⁴ *Lope* (Andrucha Waddington, 2010). El argumento se centra en los años mozos del dramaturgo (Alberto Amman), cuando como joven soldado regresa de la guerra al Madrid en construcción del siglo XVI. Mientras lucha por sus inquietudes y ambiciones, dos mujeres se cruzan en su vida: Elena Osorio (Pilar López de Ayala) Ffils en su obra, hija del empresario teatral Jerónimo Velázquez (Juan Diego) e Isabel de Urbina (Leonor Watling), la Belisa de sus poemas. Junto al amor se le presenta la aventura, es perseguido por la justicia, encarcelado y amenazado hasta esconderse en el puerto de Lisboa, donde se está preparando el mayor ejército naval que haya contemplado el mar. El filme recoge, además, y de forma destacada el Lope poeta y el autor que descubre y se apasiona con el teatro y los corrales de comedias. Aunque rodada en 2009 y estrenada el año siguiente, el guión escrito por el productor Jordi Gasull en colaboración con Ignacio del Moral se remontaba diez años atrás. Para preparar el guión Gasull reconoció echar mano de las escasas biografías que había sobre el autor, la de Américo Castro y Hugo Rennert y la de Eduardo Haro Tecglen. Los escasos datos biográficos parecían sin embargo lo suficientemente interesantes para trazar el perfil del protagonista: soldado, poeta, seductor y amante impulsivo. Se incorporaban además César Macarrón como diseñador de producción y Ricardo della Rosa como director de fotografía.

Aventuras con trasfondo histórico:

*Miguel y William*⁶⁵

*rial*⁶⁶

La conjura de El Esco-

*Águila Roja La película*⁶⁷

Miguel & William

La conjura de El Escorial
sinopsis difundida por la distribuidora: "...España, siglo XVI. En

tria, hermano bastardo del rey..." En líneas posteriores acaban por definir el folletín y lo ecos de la rumorología como marca de estilo: "...Parece (tráfico de influencias, venta de cargos eclesiásticos...) que Mendoza mantenía con Antonio Pérez, mano der

rey. Así ambos instigaron el asesinato, siendo más tarde detenidos y encarcelados." Los exteriores rodados en

Águila Roja. La película

La segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII no habían tenido una presencia continuada a lo largo de la historia de nuestro cine, donde no abundan conjuntos de películas que retraten ni esas centurias, ni de forma destacada otras, a no ser el cine de reconstrucción histórica de los años 40 sobre el que volveremos más adelante. Una película de cine histórico siempre habla, además del momento que intenta reflejar sobre su presente, por ello deberíamos preguntarnos las causas por las cuales surgen este grupo de películas durante la década los 90 e inicio del siglo XXI.

Con la adaptación de la novela de Torrente Ballester se materializaba de modo fílmico una de las tendencias más destacadas en el contexto editorial español del momento, el auge del género de la novela histórica que en años venideros vería incrementado de forma notable no sólo el número de títulos y autores sino también de lectores⁶⁸. Esta nueva primavera de la novela histórica propició un abuso de la etiqueta de este subgénero, así como la publicación de un gran número de títulos, algunos de ínfima calidad literaria o carentes de rigor histórico, con lo que el fenómeno parecía someterse a una banalización, ante el que no pocos historiadores y críticos literarios manifestaron su desprecio. En la actualidad la novela histórica sigue gozando del favor del público, cuenta con grandes enemigos y detractores, aunque disfruta de una abundante presencia mediática, un fenómeno que trasluce la relación del lector/espectador con su pasado histórico⁶⁹.

Hay quienes incluso justifican la gran tradición del subgénero en España frente a otros países como Inglaterra o Francia argumentando cómo los españoles "...nos hemos llevado

⁶⁸ Según un estudio realizado por el Centro de Investigaciones Sociológicas en 2010, el género literario preferido por los lectores españoles seguía siendo la novela histórica, elegida por el 22,4% del total de las personas encuestadas.

⁶⁹ Sobre su resurgir a mediados de los 90 Carmen Becerra apuntaba muy acertadamente: "...como causas de dicho fenómeno, desde circunstancias de índole socio-cultural, hasta razones de tipo estético-literarias; entre estas últimas incluye la defendida por Darío Villanueva que, a nuestro juicio, posee una importancia fundamental: aludimos a los intentos de recuperar la narratividad después de tantos años de realismo social y, a veces vano, experimentalismo; se trata en suma de rescatar para la novela la función lúdica y hedonista que había perdido, aunque en tal intento fuera preciso no sólo el cambio de la sustancia narrativa, sino también un nuevo modo de contar, aprovechando para ello los eficaces procedimientos que conducen caminos considerados más 'populares'; esto es, el sistema constituye en utilizar subgéneros como el policíaco, la novela de aventuras, o la novela histórica, entre otros, pero sin permitir que tales trayectorias impliquen simplicidad de contenido o descuidos estilísticos..." en Becerra Suárez, Carmen: "Historia y parodia en Crónica del Rey Pasmado" de G. Torrente Ballester" en *Nôtre fin de siècle: culture hispanique*. [Dijon]: Université de Bourgogne, Centre d'Etudes et des Recherches Hispaniques du XXe siècle, 1996, p.220.

mal con nuestro pasado. Incapaces de verlo con el debido distanciamiento, con ironía o naturalidad, sólo hablábamos de él para idealizarlo o para denigrarlo de forma maniquea: la Leyenda Blanca o la Leyenda Negra... creo que el gran auge de que está viviendo ahora tiene que ver con lo que podríamos llamar la normalización histórica de España. Al fin y al cabo, la novela histórica nos permite conocer mejor nuestro presente y recuperar la memoria del pasado⁷⁰...”

1.2. Adaptación de textos de la literatura áurea

Sería conveniente reflexionar sobre los motivos por los cuales con un acervo literario tan brillante hay, sin embargo, tan pocos filmes, no sólo en las dos últimas décadas del cine español, que parten de la literatura áurea⁷¹. Un caso significativo es el de los textos teatrales. Juan de Mata⁷² recopila las escasas adaptaciones de obras del Siglo de Oro desde el cine mudo hasta comienzos el siglo XXI. Todas ellas se reducen, prácticamente, a los textos de tres dramaturgos: Lope de Vega⁷³, Calderón de la Barca⁷⁴ y Tirso de Molina⁷⁵, donde si además eliminamos alguna producción argentina, mejicana o alemana comprobamos que la relación es ínfima. Aunque la bibliografía sobre las adaptaciones literarias al medio cinematográfico es abundante, encontramos muy pocos textos que profundicen en las causas finales de esta ausencia.

No podemos obviar la complejidad que supone, a priori, adaptar temas y estructuras del teatro áureo al medio cinematográfico, pero podemos constatar como otras cinematogra-

⁷⁰ García Jambrina, Luis: “Defensa de la novela histórica” en *El País* [en línea], 3 de abril de 2010.

⁷¹ Debemos diferenciar entre la terminología del Siglo de Oro para historiadores y para filólogos. Aunque nuestro estudio se centra en el período que va desde la segunda mitad del siglo XVI hasta casi finales del XVII somos conscientes que la literatura del Siglo de Oro engloba obras escritas durante todo el XVI, y algunas de ellas transcurren en un contexto histórico más próximo al final de la Edad Media y arranque de la Moderna. De ellos encontramos adaptaciones cinematográficas como las ya referidas: *La Celestina* (Gerardo Vera, 1996) y *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán-Gómez y José Luis García Sánchez, 2001). Dos cintas que se unen al catálogo de textos literarios trasladados a la gran pantalla durante el citado período.

⁷² Mata Moncho Aguirre, Juan de: *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

⁷³ En este dramaturgo diferencia, en primer lugar, los referentes lopescos como base de inspiración cinematográfica en *Los cien caballeros* (Vittorio Cottafavi, 1964) y *Los ángeles exterminados* (José Bergamín, 1968). A continuación enumera las adaptaciones de *Fuenteovejuna* (Francisco Elías, 1938, Antonio Román, 1947, Juan Guerrero Zamora, 1970), *La moza del cántaro* (Florián Rey, 1953), dos proyectos divulgativos de Antoni Ribas: *El caballero de Olmedo* y *El villano en su rincón* (ambas de 1965) y *El mejor alcalde, el Rey* (José López Rubio, 1973).

⁷⁴ Cuenta con tres adaptaciones de *El alcalde de Zalamea* (las dos primeras de Enrique Jiménez y Adriá Gual, 1914 y José G. Maesso, 1953) y una tercera titulada *La leyenda del alcalde de Zalamea* (Mario Camus, 1972). *La vida es sueño* dio pie a *El príncipe Encadenado* (Luis Lucia, 1960) y algunos autores destacan sus ecos en el *Niño nadie*, dirigida por Luis Borau en 1996.

⁷⁵ Con dos versiones donjuanescas: la de José Luis Sáenz de Heredia en 1950 y la de Luis García Berlanga en 1970 para televisión. Recordemos que la realizada por Gonzalo Suárez en 1991 remitía al texto de Molière.

fías nacionales han sabido resolver estas peculiaridades con diferentes modelos y propuestas. Son inevitables las analogías con aquellas y sus modelos de adaptación literaria, pongamos por caso, con su teatro del siglo XVII. La francesa siempre convivió de forma más fluida con su literatura, Molière y sus coetáneos están presentes, por ejemplo, en diferentes títulos del cine galo de las últimas décadas⁷⁶. El caso del teatro isabelino y el universo shakespeariano es ya de por sí paradigmático. Considerado el autor más adaptado a la pantalla, son constantes las revisiones y recreaciones de sus textos, personajes, temas y espacios, no sólo por parte de la cinematografía inglesa, o anglosajona, sino de japonesa o la rusa.

Quizás, uno de los motivos por los que la literatura del Siglo de Oro, en concreto su teatro, no haya sido aprovechado en tramas y guiones de cine español puede deberse, a diferencia de estas cinematografías, al poco peso que sus textos tienen en el acervo cultural cotidiano, a la poca presencia en los programas educativos de la enseñanza secundaria o el desconocimiento de los versos y obras por parte del espectador medio, algo muy distinto a la impronta y presencia del teatro inglés o francés en sus correspondientes contextos. Nos atreveríamos a indicar, incluso, en comparación con el espectador español de hace algunas décadas, aquel que en un único canal de televisión visionaba y seguía el teatro filmado del espacio *Estudio I*.

Junto a ello una nueva diferencia nos distancia del medio inglés o el francés, el trasvase de actores del teatro clásico al medio cinematográfico es casi inexistente en el caso español. Es común en películas de nuestro estudio la figura de la “asesora en verso” en títulos como *El perro del hortelano* o *La dama boba*, donde la actriz y docente teatral Alicia Hermida trabajó con el fin de preparar a los intérpretes en la dicción y recitado de frases, rimas y declamaciones.

1.3. Apropiación por parte de la ideología franquista. Analogías con el cine de la autarquía

Pero además, la mayor parte de las críticas de estas películas acusan cómo la intención de reflejar el pasado histórico del Siglo de Oro, trasluce a priori un deseo de exaltación por un imperio glorioso, una nostalgia con clara intención política, como el tildado con desprecio “cine de golilla”, de un españolismo rancio tan poco correcto y tan cercano a recuerdos de aquellos años cuarenta de la autarquía. Quizá convendría recordar como aquel corpus de películas si partía de una clara intención de adoctrinamiento y exaltación.

⁷⁶ Una tendencia que se incrementa en el caso de la novela decimonónica y autores como Émile Zola, Gustave Flaubert o Stendhal en una corriente continua de revisión y convivencia de sus clásicos en pantalla.

Durante el llamado período de la autarquía la producción española buscará razones para subrayar un sentimiento patriótico, aplaudiendo los episodios más gloriosos de la historia de España, suministrando así material a quienes trataban de inscribir el régimen en la continuidad histórica que reclamaban. Entre otros sobresalen, una serie de filmes producidos principalmente por *Cifesa* que ubican su acción en el período de esplendor del Imperio español de la expansión a tierras americanas y reinado de los Austrias⁷⁷. Aunque es evidente que en ambos casos hablamos de un grupo de películas realizadas en años consecutivos atendiendo a un contexto histórico similar; las diferencias entre aquel cine y el más actual a nosotros son varias. En primer lugar, los filmes realizados durante aquellos años se centran, básicamente, en los tradicionalmente conocidos como años de mayor esplendor del Imperio Español: muy finales del siglo XV y primera parte del XVI, los reinados de los Reyes Católicos, Felipe el Hermoso y Juana la Loca y Carlos I, tocando sólo de modo tangencial la figura de Felipe II. De hecho, a excepción de *La nao capitana* y *Jeromín*, cuya acción se extiende hasta mediados del siglo XVI, el resto de las tramas quedarían fuera del conocido Siglo de Oro que nosotros hemos delimitado. Se ha velado mucho en elegir un período de esplendor político y económico, coincidente con los años de gloria de los Austrias mayores, antes de los abusos de validos y la caída, el empobrecimiento y el ocaso. El momento en el que tienen lugar las historias de nuestro estudio.

En segundo lugar, la mayor parte de los filmes históricos de la autarquía siguen la corriente positivista de las grandes figuras, donde el componente biográfico pesa siempre en la trama cimentado en la concepción histórica del propio régimen franquista. Hay un claro predominio de lo político sobre lo económico y sociológico, centrándose en biografías de personajes ilustres y la exaltación del héroe como motor de la historia. Además varias de estas películas estén protagonizadas por personajes femeninos, que lejos de defender una cuestión de género, se enraízan en las pretensiones del discurso franquista, asociadas a la preservación de los valores tradicionales o consideradas como espoletas que activan el deseo de conquista de los varones. Por el contrario, en los filmes de nuestro estudio conviven personajes históricos con otros de ficción y cómo algunos héroes literarios cobran protagonismo. El papel de la mujer será más complejo y siempre triunfa un vívido deseo de reflejar todo un fresco social, los estratos, gremios y clases del Siglo de Oro frente al individualismo de las grandes figuras. Por último, el grupo de filmes de la autarquía parte de referentes literarios y visuales cierta-

⁷⁷ Son la tríada de Juan de Orduña -*Locura de amor* (1948), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951)- y *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947), *La nao capitana* (Florián Rey, 1947) y *Jeromín* (Luís Lucia, 1953).

mente distintos, aquellos anclados en el imaginario colectivo gracias a la pintura decimonónica de historia⁷⁸. Al margen de grandes maestros como Goya y Velázquez, estos artistas han logrado perdurar más en el imaginario colectivo de la sociedad que los de cualquier otra generación. Sus obras ilustraron cajas de cerillas, posavasos, billetes, litografías, además claro está, de la ilustración de libros de texto. Los cuadros de historia pretendían ser, y eran, simples translaciones al lenguaje plástico de las ‘verdades’ contenidas en los libros de historia. Se pretendía que se convirtieran en modelos, en la referencia iconográfica que las clases populares tenían del pasado⁷⁹. Como podremos ver más adelante los referentes plásticos de los filmes de estudio son distintos.

1.4. Deseo de revisión del pasado.

Valorando que una película histórica siempre habla del presente, no debemos obviar que, aunque como conjunto desigual surgido de proyectos individuales sin una premisa previa común, estas películas realizadas en las dos últimas décadas del cine español deben su existencia no sólo al auge de la novela histórica, al interés por adaptar textos literarios de la época o a las posibilidades económicas y artísticas que ofrece una superproducción, algo impensable en otros períodos de nuestra cinematografía. En el contexto debe subyacer, además, el deseo de la revisión del pasado que algunos autores relacionan con la política del gobierno aznarista⁸⁰: “...En el cambio de siglo, bajo el gobierno conservador de José María Aznar, se puso en marcha una operación de ‘renacionalización’ del imaginario español que abarcó casi todos los ámbitos, incluso por supuesto el de la historia. Se impulsó la celebración de congresos en clave reinterpretaiva de la historia tradicional, se alentó la formación de una escuela histórica ‘revisionista’ que encontró mucho eco en los medios de comunicación públicos⁸¹...”

No es de extrañar que, de modo más o menos consciente, estos elementos influyesen en el surgimiento de algunos de esos proyectos cinematográficos. Algo que, por otra parte, será

⁷⁸ El género estuvo en boga durante varias décadas hasta finales del siglo XIX. Mientras vivió su momento dorado docenas de pintores ilustres se adscribieron a la moda: Madrazo, Padilla, Gisbert, Casado de Alisal, Rosales y tantos otros, trabazan en lienzos la reconstrucción histórica de determinados momentos pasados.

⁷⁹ Podemos encontrar recreaciones fidedignas, a modo de *tableau-vivant*, en distintos fotogramas de *Locura de amor* y obras pictóricas como *El testamento de Juana la Loca* de Eduardo Rosales o *Doña Juana la Loca* de Francisco Pradilla.

⁸⁰ Aunque los años de su mandato alcanzan de 1996 a 2004 los efectos de estas políticas dejarían su calado en los años siguientes, cuando surgen la mayoría de los filmes de nuestro corpus (entre 2006 y 2011).

⁸¹ “...Los responsables políticos, por su parte, se encargaron de remarcar la importancia de la historia para forjar un ciudadano más patriota, mientras la Real Academia preparaba informes sobre ‘tergiversaciones’ a la que se había visto sometida la asignatura en los sistemas educativos autonómicos...” en Murado, Miguel-Ánxo: *La reinención del pasado*. Barcelona: Debate, 2013. p.150.

duramente cuestionando por terceros, pues semeja que cualquier mirada a la cultura de los siglos XVI y XVII resulte incómoda. Señalar la riqueza de la pintura, escultura, arquitectura o literatura del momento es para algunos sinónimos de enaltecer un sentimiento de nacionalismo español molesto en la España de la democracia.

2. BALANCE SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA

En el análisis del cine como lenguaje, industria y entretenimiento cobran especial protagonismo los elementos visuales de un filme, entre los cuales hallamos la fotografía, los ambientes, los decorados o el vestuario de los personajes. Todos ellos actúan como elementos denotativos de un momento histórico, geográfico y cultural además de aportar todo tipo de información sobre la acción y la trama del filme. Cómo se recrean éstos y cuáles son los referentes empleados como fuente de inspiración son un producto, asimismo, de una selección intencionada sobre la que deberemos reflexionar.

Al estudiar películas datadas en diferentes momentos de estos veinte años podemos observar la evolución de la técnica y los recursos escenográficos.

1. Durante los años 90 hay un interés por aprovechar los **espacios reales** con fuerte pasado histórico, una costumbre que se mantendrá en los años siguientes pero siempre y cuando localizar en determinados enclaves –de propiedad estatal o de propiedad eclesiástica- no ocasione impedimentos por cuestiones logísticas o temáticas. Ante esta circunstancia, y con el fin además de abaratar costes, es común que los rodajes se desplacen a países extranjeros donde las **localizaciones** son igualmente óptimas y la mano de obra más barata⁸². Una localidad cobrará, eso sí, especial protagonismo, Talamanca del Jarama, municipio madrileño con un patrimonio arquitectónico de gran riqueza y óptimo estado de conservación. Su casco urbano, su iglesia de San Juan Bautista, su Puente Romano y sobre todo su Cartuja - una antigua granja del Monasterio del Paular con patio, cuadra de ovejas, bodegas, capilla, claustro, granero, cocina y desván- han acogido en repetidas ocasiones rodajes de largometrajes y series de televisión⁸³ además de títulos de nuestro estudio⁸⁴.

⁸² El caso más evidente las calles marroquíes de Essaouira para recrear la urbe madrileña.

⁸³ Películas españolas como: *Ay, Carmela* (Carlos Saura, 1990) y *Juana, la Loca* (Vicente Aranda, 2000), o extranjeras como *Conan, el bárbaro* (John Millius, 1982), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) o *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006); además de series de televisión *Los gozos y las sombras* (1982), *El Quijote* (1991), *Canción triste de Hill Street* (1981-1987) o *Mentes criminales* (2005-2007).

⁸⁴ Algunos ejemplos: en el granero se construyó un decorado con chimenea que recreaba el salón del castillo del duque Obando de *Miguel & William*; el mismo espacio se transformó en taberna iluminada con haces de luz saliendo de las paredes para *Don Juan en los infiernos*; el claustro, estancia cuadrada que cuenta con un pozo de

2. Asimismo la **filmación en estudios**, infraestructuras tan presentes en décadas pasadas de la industria española, cuenta con la fugaz experiencia de los alicantinos de la Ciudad de la Luz, proyecto ambicioso y grandilocuente⁸⁵ donde se rodaron abundantes secuencias de *Teresa, el cuerpo de Cristo* o *La dama boba*. Fueron clausurados poco tiempo después de su apertura tras una gestión y rentabilidad más que cuestionadas.

3. Junto a ello irán tomando protagonismo las **herramientas digitales** –fondos croma, el CGI y las recreaciones por ordenador- para evocar espacios acorde con la apariencia de los siglos XVI y XVII. Con la aplicación de estas nuevas tecnologías se fueron sustituyendo de forma progresiva recursos artesanales como las maquetas o el *matte painting* por el ordenador, principalmente para sustituir o modificar, tanto los anacronismos de los escenarios naturales, como para la generación virtual de partes de los escenarios o decorados difíciles, caros o imposibles de construir o localizar.

4. Hay un mayor interés por la **investigación de los contextos**, y cuando los costes de producción lo permiten, se contratan toda suerte de asesores y especialistas en diferentes disciplinas con el fin de que la documentación sea lo más completa posible. Aún estamos lejos de que la figura del *film researcher* tenga tanto peso como en el ámbito anglosajón, pero asesores en verso, militares o históricos junto a coreógrafos y coordinadores de acción se han ido sumando a los equipos de producción de los filmes⁸⁶. Además, aunque no profundizaremos sobre ello, este grupo de películas se caracteriza por reflejar los diferentes estamentos y gremios sociales con exquisito cuidado en su vestuario y apariencia. En diferentes secuencias de estas películas estarán presentes miembros de la monarquía, del clero y las órdenes monásticas, de la nobleza, de la burguesía, al igual que soldados de los Tercios, actores y gentes del teatro, campesinos, la plebe o gente del hampa.

5. Asimismo, hemos visto cómo se incrementan y enriquecen el número de manuales⁸⁷, guio-

época, fue la Illescas de *La dama boba*; y, por último, la cocina acogió la casa del capitán Alatríste así como la cuadra de ovejas la Taberna del Turco.

⁸⁵ El complejo reunía más de 11 mil m² de platos de rodaje, un foso de 8 mil m² además de varias hectáreas cons zonas de almacenes y producción.

⁸⁶ En las citadas películas encontramos: un instructor de esgrima, un asesor militar y un maestro de armas para *Alatríste*, un coordinador de acción y un coreógrafo para *Lope* o un asesor lingüístico, uno de protocolo y otro militar en *La conjura de El Escorial*.

⁸⁷ La labor de investigadores como Jorge Gorostiza ha sido clave para centrar la atención en el campo de la escenografía cinematográfica. Suyos son títulos referenciales como: *Directores artísticos del cine español*. Madrid:

nes⁸⁸, exposiciones temáticas⁸⁹ o los extras de las copias de películas de ámbito doméstico (DVD y BluRay). Todos estos **materiales** facilitan, no sólo el estudio e investigación de la dirección artística sino que, el público sea consciente gracias a esta información de la densidad que comporta una obra cinematográfica, que esa lista de créditos al final de la cinta, son técnicos y trabajadores que han colaborado con esfuerzo y conocimiento para la producción del filme.

6. Por último, constatamos cómo la relación entre **cine y pintura** fueron germinando y tornándose más complejas y enriquecedoras. Podemos detectar, al menos, cuatro niveles. En primer lugar la pintura como fuente de inspiración para el vestuario y la apariencia de los personajes, gracias a ella conocemos como se peinaban, vestían y vivían hombres y mujeres. El género costumbrista y la retratística oficial serán herramientas fundamentales para los profesionales artísticos. Como ejemplo el retrato de Francisco de Quevedo de Juan van der Hamen y su evocación en el personaje interpretado por Juan Echanove en *Alatriste*, o el de la princesa de Éboli (de atribución dudosa) interpretado por Julia Ormond en *La conjura de El Escorial*.



En segundo lugar, el *tableau-vivant*, ese recurso que actúa como guiño al espectador - echando mano del patrimonio visual más reconocible, además de darle un aura de *qualité* al acabado formal del filme- cobrará ahora nuevos matices. Podríamos referenciar, al menos, dos ca-

Cátedra, 1997; *La arquitectura de los sueños: entrevistas con directores artísticos del cine español*. Alcalá de Henares: Festival Alcalá de Henares, 2001 o *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010.

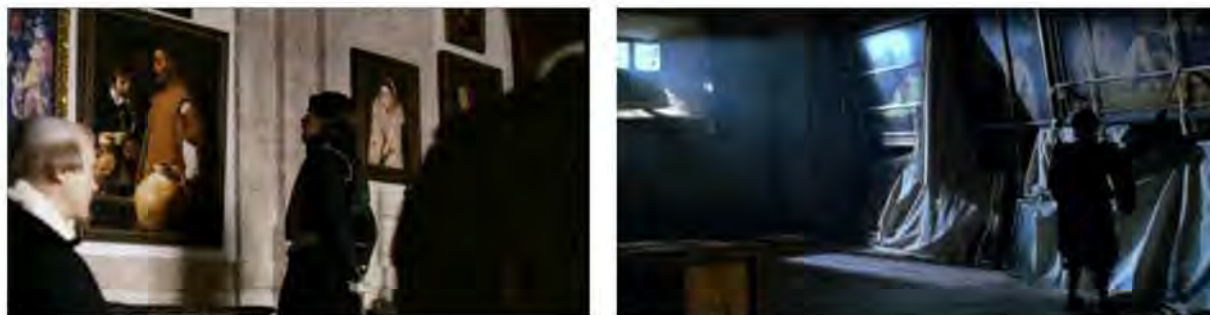
⁸⁸ Con especial atención a los de la colección de Ocho y Medio que reúnen además del guión técnico, copia de los *story boards*, bocetos escenográficos o entrevistas con guionistas, realizadores y profesionales que trabajan en los filmes.

⁸⁹ Como la dedicada a *Alatriste* en la Casa de la Panadería (2006), a de Benjamín Fernández en la Filmoteca Española (2009), o al vestuario de *Lope* en el Museo del Traje (2010).

tos capitales: *La rendición de Breda en Alatriste*⁹⁰ o *La Venus del Espejo* en *El rey pasmado*⁹¹, en ambos casos, óleos velazqueños.



En tercer lugar encontraríamos la presencia de obras y lienzos como elementos de *atrezzo* en el plano. En esos casos pueden aportar más información sobre los personajes, como el duque de Guadalmedina, amante del arte y orgulloso de su gabinete de pinturas donde atesora *El aguador de Sevilla* de Velázquez o *La dama del armiño* del Greco; o la búsqueda del erotismo de Felipe IV cuando, casi cautivo, logra acceder al cuarto prohibido donde se esconden desnudos mitológicos de Tiziano como *Dánae* y *la lluvia de oro*.



Finalmente, un cuarto nivel lo ocupa la recreación de claves iconográficas, al remitir en el encuadre cinematográfico al uso de la iluminación, la fotografía y la composición a determinados artistas o escuelas. La sombra de Velázquez es alargada y es el pintor más referenciado, pero veremos como a él se unirá el uso tenebrista de la luz, a la manera de Caravaggio en determinados encuadres de *Alatriste*, en los que además, suelen incorporarse pequeños

⁹⁰ El fotograma se inspira, claramente en la obra pictórica pero marca al menos dos diferencias de forma destacada: la indumentaria de las tropas y la ausencia de picas. Siguiendo el sentimiento recogido en la novela de Pérez-Reverte en la cual Copón y el protagonista se quejan de la falta de realismo de Velázquez, Díaz-Yanes decidió que el ropaje de los soldados españoles fuese acorde con la pobreza y escasez en la que vivían. Además, subyace en todo ello, la teoría de que la obra pictórica es, en realidad, una obra de encargo, un cuadro de celebración (como la obra dramática encargada a Calderón), por lo que las lanzas que dan nombre al cuadro desaparecen en el fotograma cinematográfico. Por aquel entonces las picas habían dejado de ser un arma habitual en el campo de batalla, aunque en el cuadro tengan protagonismos por subrayar el carácter heroico y caballeresco del momento, que según algunos historiadores, no llegó incluso a suceder.

⁹¹ La obra velazqueña fue realizada años después de la historia narrada en la película, pero está claro que el juego de perspectivas, miradas, espejo y deseo cobra nuevos tintes en su alusión cinematográfica.

bodegones o naturalezas muertas de objetos de uso cotidiano.



3. ESPACIOS URBANOS PROTAGONISTAS EN LA ACCIÓN

Pero, ¿qué características comunes hallamos en la recreación de los espacios públicos y privados, interiores y exteriores, domésticos, civiles, religiosos o palaciegos de los filmes? ¿Cuáles serían, a su vez, las analogías y puntos en común con las auténticas condiciones del momento histórico?

Debido a la heterogeneidad de tramas podríamos prestar atención a las soluciones frente al “estatismo” de los textos teatrales, a la ruptura de la cuarta pared de filmes como *El perro del hortelano* o *La dama boba*; a la imagen de los conventos femeninos y las tierras abulenses de *Teresa, el cuerpo de Cristo*; a la recreación del mito literario más allá de la iconografía de Doré, de las tierras de Castilla y los viajes a Toledo y Barcelona de *El caballero don Quijote*... Sin embargo, nos parece mucho más representativo destacar los espacios de la Villa y Corte de Madrid, de sus calles y mentideros, en los interiores de sus casas, conventos y palacios gran parte de su acción. Dado el protagonismo en el aspecto político, económico, artístico y social que cobró Madrid durante el Siglo de Oro, no es casual que este sea el espacio donde ubiquen su acción las películas más destacadas de nuestro estudio. La ciudad se nos ha presentado como contexto espacial a lo largo de variopintas secuencias, además de vívido microcosmos donde interactúan los diferentes gremios. Tanto *El rey pasmado*, *Alatriste*, *La dama boba* como *Lope*, *La conjura de El Escorial* o *Águila Roja*.

3. 1. La Villa

Un viajero de paso por el Madrid del siglo XVII legó un retrato penoso de la Villa y Corte, en el cual ponía de manifiesto la falta de planificación urbanística de la ciudad, crecida

en gran parte fuera del recinto medieval, así como su vulnerabilidad defensiva⁹². Tan sólo existía la débil muralla que Pedro Teixeira dibujó en 1656⁹³, una tapia que encerraba la ciudad únicamente a efectos fiscales, para que ningún producto entre en ella sin pagar la correspondiente tasa. El muro discurría por los puentes de Segovia y de Toledo, Embajadores, la basílica de Atocha, el Prado, Santa Bárbara, y Fuencarral.

En los filmes es común contemplar vistas del conjunto urbano en el horizonte, en todas ellas el viejo Alcázar cobra protagonismo –a veces recreado mediante maquetas y otras merced a correcciones digitales- como es el caso de *El rey pasmado* o *Águila Roja*.



El traslado de la Corte a Madrid había provocado un crecimiento demográfico más que considerable -en medio siglo su población se multiplicaba cinco veces-, superando durante el reinado de Felipe IV los 100 mil habitantes. La mayoría de las casas, eso sí, no poseían más que la planta baja. Entre los habitantes de la capital existía numerosa población flotante, forasteros llegados de provincias para arreglar asuntos en los consejos o tribunales que se veían obligados a permanecer en la ciudad durante meses e incluso años. Abundaban además los soldados en busca de un retiro honroso tras su servicio en Flandes o en las Indias y gran cantidad de criados, hosteleros y taberneros. Todos conforman una sociedad en la que pronto floreció la picaresca y diversos oficios viles.

⁹² “...No está rodeada de murallas ni de fosos y las puertas no cierran el recinto, por añadidura las hay ruinosas. Madrid no tiene castillos que declaren una ostensible defensa, ni siquiera tapias que no puedan ser destruidas a naranjazos... Las calles son largas, rectas y de bastante anchura, pero no las hay de peor piso en el mundo; por mucho cuidado que se tenga, el paso de los coches salpica de barro a los peatones ...” Descripción de Madrid. Testimonio de la época en Jiménez, David, Pérez-Reverte, Arturo y Eslava Galán, Juan: *El capitán Alatriste de Arturo Pérez-Reverte y la España del Siglo de Oro*. Madrid: Diario El País, 2002, p.27.

⁹³ El mapa fue encargado por Felipe IV y supone un magnífico documento para conocer la geografía de la ciudad en el cual se detallan todas las calles y plazas del Madrid de los Austrias con sus casas y lugares trazadas de modo tridimensional y en el cual se detallan puertas, ventanas, fuentes y jardines. Pérez-Reverte trabajó con él durante la escritura de su saga literaria lo que ayudó notablemente a la veracidad con la que recrea los espacios madrileños.

3. 2. Calles, mentideros y mercados

Durante el día, las calles y plazas principales se llenaban de movimiento: hidalgos a caballo, pajes, criados, simples curiosos y mendigos. Algunos filmes recrean plazas, mentideros y paseos por plazas y callejones pero nunca en localizaciones del propio Madrid si no en recreaciones en calles de Toledo, Talamanca del Jarama, Úbeda, Baeza o Essaouïra. En ellos cobran especial impronta los mercados como lugares donde transitan gente de todo tipo y condición. En éstos los conversadores debían gritar para hacerse entender por encima de los pregoneros y vendedores ambulantes. Las insalubres condiciones del saneamiento urbano potenciaban que las calles estuviesen llenas de suciedad y mugre⁹⁴, una apariencia distinta a recreaciones cinematográficas más coloristas.



Al anochecer, la ciudad se recogía como si estuviera muerta. No había iluminación nocturna, aparte de la que proporcionaban algunas lamparillas votivas encendidas en torno a imágenes de santos y portadas de conventos. A pesar de las cuadrillas de alguaciles que patrullaban las calles principales las personas juiciosas evitaban salir de noche. No era, pues, de extrañar que tuvieran lugar entonces duelos, asesinatos, ajustes de cuentas e, incluso, encuentros furtivos. Sobre esta condición se hace hincapié en diferentes secuencias de las películas de estudio.

⁹⁴ “...No existe servicio de recogida de basuras ni alcantarillado para evacuar las aguas fecales. En casi todas las casas hay un retrete cerca del corral (o junto al zaguán, si no tienen), un agujero en medio de una losa que cobre una fosa séptica o pozo negro, que los poceros vacían cada poco tiempo. A las deposiciones de meadas de las caballerías que transitan por la calle hay que agregar los desperdicios de las cocinas y las aguas sucias arrojadas por los vecinos a la vía pública. Todo ello se pudre al sol y apesta, especialmente en verano. Además algunas tumbas mal selladas (los cementerios están en las mismas iglesias) exhalan la fetidez de los cadáveres en descomposición. A ello hay que sumar las antihigiénicas costumbres del vecindario: a falta de retretes públicos, los transeúntes orinan en cualquier rincón. Un bando municipal de 1639 advierte que las aguas se deben vaciar por las puertas y no por las ventanas, y sólo a partir de las 10 de la noche en invierno y a las 11 en verano. Sin embargo, nadie lo obedece. Los criados y las amas de casa vacían los orinales por la ventana al grito de ‘Agua, va’, una advertencia, que en ocasiones, llega demasiado tarde...” Jiménez, *op.cit.*, p.29.

3. 3. La Corte

Tras el protagonismo de las viejas ciudades castellanas que habían representado la capitalidad –Toledo, Valladolid y Segovia– Madrid se convertirá en la sede de la corte y la capital del reino por orden de Felipe II en 1561, quien prefería además esta cercanía para velar por la construcción del Palacio-Monasterio de El Escorial. Los Austrias residirían a partir de entonces en el viejo Alcázar, desaparecido en aquel incendio de la Nochebuena de 1734. De él no se conservan restos y en su solar se construyó durante la dinastía de los Borbones el Palacio Real. La antigua fortaleza del Alcázar respondía a una forma rectangular flanqueada por cuatro torres y sus patios suponían auténticas plazas públicas donde se reunía una multitud de grandes señores, pajes, letrados, capitanes, escribanos, magistrados y pleitistas.

El mayor reto para los directores artísticos era recrear un espacio tan representativo del que no queda resto alguno. A menudo se ha reconstruido aunando estancias, corredores, patios y salas de diferentes edificios⁹⁵ en ocasiones con una luz y color que diferiría bastante de la suciedad del auténtico. En otros casos se recurre a diferentes atrios y fachadas del magno conjunto escorialense, recalcando sobre todo la vista de tejados y chapiteles, elementos tan propios de la arquitectura de los Austrias. Aunque las películas recrean mayoritariamente la corte de Felipe IV, en casos contados como el filme de Antonio del Real, la de Felipe II. El Escorial actuará entonces, no sólo como lugar de rodaje, sino como documento de su momento histórico.

Se subraya de forma reiterada el poder del valido, el Conde Duque de Olivares. Es él quien desde su despacho toma las decisiones de gobierno sobre cuestiones bélicas, comerciales, territoriales y marítimas; quien decide el presente y el futuro del imperio (más abajo fotograma de *Alatriste*). Por contra, el monarca –ajeno incluso a la vida de la reina–, deambula por patios y corredores de palacio y sólo cobra un papel dirigente cuando, rodeado por su corte de aristócratas o bufones, aparece en cacerías, banquetes o en las citas femeninas que le cierran terceros. Las películas subrayan cómo la cinegética, el teatro, las mujeres y las fiestas eran las principales distracciones del rey (en la línea inferior celebración de cacería en *Alatriste* con el conjunto escorialense al fondo).

⁹⁵ Es significativo el caso de *El rey pasmado* donde Félix Murcia con gran ingenio lo recreó aprovechando otros edificios coetáneos como el Palacio del Viso del Marqués en Ciudad Real, el Museo de Santa Cruz de Toledo o el Palacio de los Duques de Bragança en Guimarães.



Hallamos en los filmes secuencias de danzas cortesanas y es que bailes como la pavana, el contrapás, la gallarda, el turdión, el canario y la morisca estaban muy presentes en los salones⁹⁶. Destronando a la vihuela, la guitarra era el instrumento indispensable durante el siglo XVII, la mayor parte de coplas y versos de arte menor se habían compuesto pensando en ella. De hecho son las melodías de guitarra española o las de pequeños grupos de cuerda las que protagonizan la banda sonora de los filmes⁹⁷.

3. 4. Las viviendas populares

La pertenencia a una clase social delimitaba la tipología y condiciones de la vivienda: nobles y ricos habitaban caserones de dos plantas con muros de piedra o ladrillo; el suelo también era de este material, bien pintado o bien barnizado. Las viviendas de clases humildes, con muros de adobe o ladrillo partido, constaban de un solo piso y altillo, y su suelo era de tierra pisada mezclada con cal. Las ventanas sin cristales, contaban con pequeños postigos que apenas dejaban pasar la luz. En las ciudades como Madrid abundaban los corrales de vecinos con un patio común (corralas como la recreada en Toledo para *Lope*) donde se ubicaba el retrete, lavaderos y hornillos para cocinar.

⁹⁶ “...los documentos y fuentes para la historia del baile español son muy escasos. Un solo libro impreso, un manual de baile, debido a Juan de Esquivel Navarro, maestro de baile en la Corte de Felipe IV, que es el único que nos sirve de guía y orientación, ofrece algunas particularidades acerca de la danza y su reglamentación en la sociedad de entonces; otros datos sueltos podemos sacar de las novelas y dramas, de las descripciones de viajes y también de los tratados morales e invectivas enderezadas contra los bailes...” Pfandl, Ludwig: *Cultura y costumbres del pueblo español en los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 1994, p. 249.

⁹⁷ La guitarra flamenca y la guitarra barroca son los solistas destacados de la partitura de Roque Baños para *Alatriste*; la guitarra barroca y la viola da gamba para las composiciones de *Tarantela de la Circe* y la *Romanesca de la Arcadia* de *Lope* o el clavicémbalo de la Orquesta Barroca Valenciana en *La dama boba*.



Cobra especial protagonismo en todas ellas la cocina. Es habitual que en esas secuencias hortalizas, frutas o pucheros y tazas de barro evoquen bodegones pictóricos. La vajilla de plata o cristal eran signos de ostentación y quedaban relegados a las clases pudientes. La comida habitual en las mesas familiares está muy alejada de los excesos gastronómicos: “...’Las personas distinguidas, igual que las de baja condición, no hacen más que una sola comida por día, la del mediodía; por la noche no toman nada caliente’, observa en 1633 un viajero alemán. En casa de los más ricos, esta comida consta de uno o dos platos de carne (o de pescados y huevos en cuaresma); las gentes modestas se contentan con un pedazo de cabrito o de cordeiro; en cuanto a los pobres, su alimento se compone de algunas legumbres (cardos, habas), queso, cebollas y olivas⁹⁸...”

Las casas no disponían de cuarto de baño. Los hábitos de higiene eran pobres sólo muy de tarde en tarde, recurrían al baño completo en un barreño de cerámica o de madera que se instalaba en la cocina o junto a la chimenea. Por ello debemos reconocer secuencias de baño del protagonista de *Alatriste* o de Marfisa en *El rey pasmado* como licencias narrativas. Junto a ellos convendría matizar la reconstrucción de los baños públicos como espacio fílmico en al menos dos filmes. Se llegó a planificar un decorado, eliminado del plan de rodaje, para *El perro del hortelano*⁹⁹, y encontramos un segundo ejemplo en *La conjura de El Escorial*.

⁹⁸ “...La carne ocupa un lugar esencial en la alimentación de la clase rica; generalmente se prepara en guisado o marinera, sazonada abundantemente con especias y diversos condimentos (pimiento, ajo, azafrán), que no todos los viajeros llegados de otros países y acostumbrados a una cocina menos condimentada saben apreciar. Ciertos platos son particularmente famosos, por ejemplo, la olla podrida (cocido a base de cerdo) y la ‘comida blanca’, cuya receta nos ha conservado el Arte culinario de Francisco Martínez, cocinero de Felipe II y que consiste en una especie de picadillo, a base de lonchas de aves cocidas durante un buen rato a fuego lento en una salsa de leche, azúcar y harina de arroz. En cuanto a los postres, que les gustan mucho a los españoles, se componen de frutas (uvas, granadas, naranjas), confituras (pastas de frutas, yemas de huevo confitadas en azúcar) y pasteles diversos a base de almendras...” Defourneaux, Marcelin: *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Edicions Vergara, 1983, p.148.

⁹⁹ Un proyecto que conocemos por los diferentes bocetos de Félix Murcia incorporados en el volumen *La escenografía en el cine*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

3. 5. Los palacios

En las casas nobles se sucedían salones (el de respeto –un lugar de paso- , el de cumplimiento –dónde se recibían las visitas, decorado con espejos y bargueños- y el del cariño – dónde sólo accedía la familia-) que estaban comunicados entre sí o por un amplio corredor que daba a un patio interior. Entre los muebles principales destacaban mesas, camas (altas, rodeadas de cortinas que caldean el ambiente), arcones (para almacenar ropa, alimentos y joyas) y bargueños (donde se guardan documentos y cartas). Podemos ver ejemplos de estos interiores y su mobiliario en *La dama boba*, *Alatriste* o *Lope*.



3. 6. Los corrales de comedias

Frente a estos espacios privados y domésticos destacaría el principal lugar de reunión de las diferentes clases sociales, el lugar de ocio y entretenimiento por antonomasia: los corrales de comedias¹⁰⁰. El escenario se situaba sobre un tablado frente a la puerta de entrada; mientras los vestuarios y los corredores con las tramoyas acostumbraban estar detrás. Los hombres se colocaban en el patio; los comerciantes pudientes, frente al escenario, en bancos de madera y los menos acaudalados -llamados mosqueteros¹⁰¹-, detrás de ellos de pie. Las mujeres se acomodaban en la cazuela, una especie de gran palco situado sobre la puerta de entrada. También era el lugar de las autoridades. Los nobles y los ricos alquilaban los aposentos para sus familias, en las fachadas laterales. Sin embargo, en algunos casos como *Alatriste*

¹⁰⁰ "...Desde 1579 Madrid poseía dos corrales fijos en el distrito de la ciudad: el Teatro del Príncipe y el de la Cruz, "...lo cual elevó [a la Villa] desde el primer decenio del siglo XVII, con el nombre incomparable de Lope de Vega, y más aún durante el reinado de Felipe IV, el rango de ciudad matriz por excelencia del teatro español; que no sólo supo atraer a su seno a los más famosos poetas y compañías cómicas, sino que pudo gloriarse también de haber sido cuna de los tres más grandes poetas dramáticos de la nación, Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina y otros muchos dramaturgos de segunda categoría como Pérez de Montalván, Moreto, Diamante, Hoz y Mota, Cuéllar y Cañizares..." Pfandl, Ludwig: *op.cit.*, pp. 217-218.

¹⁰¹ "...Los mosqueteros constituyen una categoría particular temida: no se trata sólo de soldados sino de gentes del pueblo que se jactan de ser especialmente entendidas en materia teatral y cuyos aplausos o silbidos deciden frecuentemente la suerte de una obra. Se encuentran entre ellos -dice Bertaut- todos los comerciantes y artesanos que, dejando su tienda, vienen con capa, espada y daga, se llaman todos 'Caballero', hasta un simple zapatero, y son ellos los que deciden si una obra es buena o no..." Pfandl, Ludwig: *op.cit.*, pp. 217-218.

(secuencia en el corral de doña Elvira en Sevilla) y *Lope* (corral recreado en el convento de San Bernardino de Siena de Colmenar Viejo), el reparto de los espectadores puede verse alterado por cuestiones diegéticas de la propia película; llegando en esos casos a que lo que acontezca en escena suela tener un contrapunto dramático con alguno de los espectadores.



Las reacciones del público ante el espectáculo eran en ocasiones simuladas: cuando la obra gustaba aplaudían, aunque a veces el entusiasmo era fingido, pues algunos mosqueteros eran pagados. Si la obra decepcionaba, los mismos mosqueteros prorrumpían en pateos y silbidos y arrojaban huevos, frutas o verduras al escenario; incluso se llegaban a contratar camorristas profesionales para propiciar que fracasase la obra. Junto al de la Cruz y al del Príncipe encontraríamos en Madrid el corral de comedias del Buen Retiro. La escenotecnia de sus decorados y tramoyas hacia mediados de siglo XVII permitía soluciones que enriquecían la puesta en escena de los dramas. Merced a ello podían simular tormentas, mares, desiertos y toda clase de trucos y efectos especiales como ascensos al cielo, rocas que se abrían, paisajes en perspectiva, ríos, mares, fieras... Algunas de estas soluciones las hemos visto, también, en una de las representaciones teatrales de *Lope*. Sobre el Salón Real de Comedias, en el propio Palacio, o el escenario movible para los Autos Sacramentales no hay recreación alguna en los filmes.

3. 7. Posadas, mesones y tabernas

Otro de los puntos de reunión reservado a los hombres eran las distintas casas de huéspedes y negocios de primitiva hostelería. Cuando pertenecían al vecindario de aldeas y ciudades se bautizaban como posadas. El nombre de fonda se reservaba para las hospederías mejor acomodadas, y el de venta para las que en los despoblados servían de albergue a tran-

seúntes y viajeros. Las condiciones higiénicas de los establecimientos siempre dejaban que desear ¹⁰².

Madrid contaba con gran número de tabernas, aunque distintas ordenanzas municipales intentaban reducir su número, y se distinguían por tener un ramo verde colgado sobre la puerta. Además existían, para gente con prisa, los bodegones de puntapié, especie de mostradores o escaparates instalados en los cruces, en los que se podía comer de pie platos preparados, en especial empanadillas y buñuelos.

En las películas suele subrayarse las condiciones lúgubres, la iluminación por velas y los muebles de madera como elementos característicos. Son lugares que actúan como lugar de reunión de personajes -caso paradigmático la Taberna del Turco de *Alatriste*-, donde beben y departen sobre temas variados.



“...El mesonero mentiroso y trapisondista pasó a ser un tipo novelesco y su nombre se tomaba en el lenguaje popular como sinónimo de ratero o catabolsas, de ahí el refrán: ‘Nadie sería mesonero sino fuera por dinero’ (...) El ser ventero y mesonero era profesión poco decorosa y considerada para los españoles legítimos de los siglos XVI y XVII, y por eso se relegaba ese oficio ordinariamente a la actividad de italianos, moriscos y gitanos¹⁰³...” Estos modelos acuñados en su mayoría en la literatura picaresca no han tenido correspondencia directa en los ambientes o personajes de nuestros filmes, mas bien todo lo contrario si recordamos al personaje de la saga de *Águila Roja*, el mesonero Cipri, ejemplo de lealtad y bonhomía.

¹⁰² En ventas y mesones baratos se comparte cama con otro viajero, es costumbre solicitar “media con limpio”, es decir, cama con alguien que sea aseado, que no contagie al huésped con pulgas, piojos, sarna o cualquier enfermedad infecciosa.

¹⁰³ *idem*, pp. 205-206.

3. 8. La iglesia y el convento

La segunda mitad del siglo XVI y el comienzo del XVII estuvieron marcados por el crecimiento del poder social de la Iglesia como resultado del aumento, tanto del número de clérigos, como de la riqueza inmobiliaria que les aseguraba rentas más que considerables. Una presencia constante del sentimiento religioso explica el lugar que ocupaba el clero y la fe cristiana en la sociedad española, así como el papel que desempeñaba la Santa Inquisición, no sólo por la jurisdicción que ejercía, sino también por la marca que imprimía en los espíritus con una mezcla de terror y veneración. Según las peticiones presentadas al rey por las Cortes de 1625 existían 9.000 conventos de hombres y el número de conventos de mujeres no debía ser apenas inferior...¹⁰⁴

Los conventos eran en sí mismos pequeñas ciudades con su iglesia, su claustro, su huerto, además de cocina, panadería, hospedería, biblioteca y aulas. Los frailes y novicios obedecían a un prior designado por el padre provincial. La vida giraba en torno a los rezos y misas diarias, a las que asistían, además, los devotos de la Virgen o el Cristo titular. Algunos frailes especialmente dotados llevaban una intensa vida social como directores espirituales de viudas y personas ricas.



Respecto a los espacios de iglesias y conventos en las películas de nuestro corpus, hemos visto como en *Teresa, el cuerpo de Cristo* el monasterio es un lugar primordial dentro de la acción. El control y presión de la Santa Inquisición así como la confrontación que suscita la vida sexual del monarca entre frailes y clérigos queda patente en *El rey pasmado*. Sin embargo, el sentimiento de religiosidad tan propio del momento¹⁰⁵ parece diluirse en el resto de los

¹⁰⁴ Defourneaux: *op.cit*, pp.104-105.

¹⁰⁵ “... La sociedad del Siglo de Oro es providencialista. Todo depende de la Divinidad: las victorias y las derrotas militares, los éxitos y los fracasos, la fertilidad de los campos o la pérdida de las cosechas, las enfermedades y las epidemias. En este ambiente, es común acudir a los santos en busca de protección frente a la peste. Así, se llega a situaciones tales como dar lectura, en un cabildo municipal, a una carta supuestamente remitida por el

filmes, al menos en cuanto a la intensidad con la que se presentan los enclaves religiosos. A pesar del peso de la Iglesia durante el Siglo de Oro, así como la riqueza arquitectónica y escultórica de iglesias, retablos, tallas y conventos, su peso narrativo es menor. Eso no impide que determinados espacios desempeñen un rol destacado dentro de los argumentos. Podríamos clasificarlos en cuatro grupos.

En un primer apartado las capillas e iglesias como lugar de encuentro de los personajes, en sus naves y bancos, coinciden durante la celebración de la misa u otro rezo (recordemos la secuencia de *La dama boba* que buscaba romper, además, con la unidad espacial teatral). Un segundo grupo serían los conventos, donde la oración y el recogimiento de los monjes suele presentarse como contrapunto de la vida disipada o pendenciera de los protagonistas. El tercer conjunto atendería a dependencias como hospitales u hospederías donde los religiosos acogían y cuidan a enfermos e indigentes (lo hemos visto tanto en *Lope* como en *Teresa, cuerpo de Cristo*) Y, finalmente, las celebraciones sacras en vía urbana, bien luminarias, bien procesiones o bien ejecuciones de la Santa Inquisición.



4. LA FICCIÓN TELEVISIVA

En este balance de la ficción audiovisual no podemos obviar el protagonismo que viene cobrando desde hace años la ficción televisiva. Adaptándose a la sofisticación de los videojuegos y el auge de Internet, la televisión ha sabido elaborar nuevas estrategias para mantener y aumentar el interés del espectador, desembocando en lo que algunos apuntan como su “tercera edad de oro¹⁰⁶”. La aparición de nuevos canales, la realización de contenido propio

mismísimo arcángel san Miguel, en la que éste, entre otras cosas, recomienda a los ciudadanos que le organicen una procesión fervorosa en su honor...” Jiménez, *op.cit.*, 24.

¹⁰⁶ La complejidad de este nuevo modelo de ficción, con producciones estadounidenses a la cabeza, viene marcada por: una narratividad múltiple -en cuanto a personajes y en cuanto a tramas-; un relato fragmentario cuyo ritmo puede y debe acelerarse y ralentizarse; dónde deban superarse las viejas concepciones sociales y políticas y, a la vez, una intertextualidad potenciada mediante referencias a otros lenguajes y productos culturales como videojuegos, cómic, música, literatura o la propia televisión. Además y sobre todo, esta narrativa no debe limitarse a la pantalla televisiva, y debe optar por ser *transmedia*, que se expanda a través de varios medios y plataformas: lo que comienza en la televisión puede seguir en el cómic, el videojuego, la novela o la página web. Y,

por parte de las cadenas y la apuesta por la calidad a través de relatos seriales han sido los acicates para enriquecer el panorama televisivo.

Un filón especialmente destacado son las series de ficción con marcado carácter histórico, proyectos donde las tramas, frecuentemente dramáticas, se insertan dentro de cuidadas ambientaciones y recreaciones estéticas. El mundo anglosajón (la vanguardia americana o la espléndida tradición de la ficción británica) llevan la carrera en este complejo mundo de estrenos, renovaciones de temporadas, fichajes de realizadores y actores estrella del medio cinematográfico, así como premios y reconocimientos. La historia vuelve a estar de moda en televisión y resulta comercial y rentable. La ficción televisiva con sus series y tv movies, retorna al pasado para cautivar al público ilustrando otras formas de vida¹⁰⁷.

El panorama televisivo español de los últimos años no es ajeno, ni al auge de la narrativa del medio a nivel internacional¹⁰⁸, ni a las posibilidades del Siglo de Oro para contextualizar argumentos y tramas. Si bien es cierto, siguiendo palabras de Rueda y Coronado, la reconstrucción histórica rigurosa no sea su motor principal: "...Las productoras (...) que se dedican a la puesta en marcha de este tipo de programas, o las cadenas que lo emiten, no pretenden convertir la pequeña batalla en un aula universitaria. Se mueven por porcentajes de audiencia, publicidad y competencia. Su intención es hacer un producto entretenido, dirigido al *target* específico de cada televisión¹⁰⁹..."

Inherente a este modelo televisivo de las primeras décadas de siglo XXI, surgen títulos en los que cobra especial importancia las páginas *web* oficiales¹¹⁰, donde se alojan videojue-

no sólo eso, desde el punto de vista del receptor debe fomentar espacios para generar un diálogo horizontal, pues sólo con el apoyo y energía recreativa de los lectores, con sus traducciones, con sus recomendaciones y con sus reescrituras la serie tiene posibilidades, no sólo de sobrevivir y de perpetuarse, sino sobre todo, de influir. Sin olvidar, además, que las series deben combinar ambición artística y viabilidad empresarial, pues se trata de una industria y debe perseguir tanto la excelencia como la audiencia. Este auge dorado de la ficción televisiva tiene su consiguiente reflejo en el surgimiento de monografías, seminarios y proyectos de investigación que ahondan en sus claves temáticas, económicas y diegéticas.

¹⁰⁷ "...la pequeña pantalla hace un bricolaje de los tiempos: nos familiariza con cualquier acontecimiento del pasado, nos hace comprender el presente y transforma el tiempo extensivo de la historia en una instantánea..." Martín Barbero, J., y Rey, G.: *Los ejercicios de ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 1999, p.26.

¹⁰⁸ Por ejemplo, tal y como exponíamos en páginas precedentes, la ficción inglesa ha conservado siempre la mirada sobre su pasado histórico. En los últimos años, atendiendo sólo al período entre los siglos XV y XVII se han llevado a cabo producciones de gran calidad como: *The Hollow Crown* (2012-) sobre textos shakesperianos y los más destacados actores y actrices de la escena británica; *The White Queen* (2013) sobre los enfrentamientos entre los York y los Lancaster ó *Wolf Hall* (2015), sobre la figura de Thomas Cromwell y su influencia en el devenir de la historia de Inglaterra.

¹⁰⁹ Rueda Laffond, José Carlos y Coronado Ruíz, Carlota: *La mirada televisiva: Ficción y representación histórica en España*. Madrid: Fragua, 2009, p.328.

¹¹⁰ "...Según el Estudio General de Medios (EGM), entre los grandes sitios más visitados en 2011, se encontraban los de cinco grandes cadenas nacionales: Antena 3.com (cuarta posición), Cuatro.es (octava), Telecinco.es (novena), La sexta.com (décima) y Plus.es (vigésimo quinta). La audiencia ya no demanda solamente una emi-

gos, aplicaciones para tabletas y teléfonos móviles, repositorios donde poder visionar capítulos atrasados¹¹¹, informaciones sobre datos técnicos y artísticos, *making off* ó reportajes sobre la historia de la época. Es significativa, asimismo, la edición de libros casi a modo de *spin off*, secuela o *precuelas* de algún personaje destacado, que expanden el fenómeno audiovisual hasta el sector editorial¹¹². Veremos como en el grupo de series que nos ocupan se van incorporando con timidez algunas de estas características, aunque en su mayoría no subyace una intención de reconstrucción histórica, sino el entretenimiento y la aventura más simplista con lejanos tintes históricos. Siguiendo la misma división que establecimos en la cinematografía diferenciaríamos:

4. 1. **La novela histórica como fuente argumental**, con dos producciones que, a pesar de la inversión económica, supusieron dos terribles fracasos.

El corazón del océano (2014). Surgió de la adaptación de la novela homónima de Elvira Menéndez, inspirada a su vez en hechos reales. Narra el viaje, durante la segunda mitad del siglo XVI, de ochenta doncellas que fueron enviadas a Asunción por la Corona española para casarse y tener hijos con los conquistadores y frenar así el creciente mestizaje. A lo largo de una odisea de seis años, las mujeres vivieron en constante peligro y tuvieron que luchar contra el hambre, el escorbuto, los piratas, el acecho de los indios y la competencia de los portugueses por dominar aquellos territorios, dos mil kilómetros de selva recorridos a pie hasta llegar a su destino.

Entre los personajes protagonistas¹¹³ encontramos a Juan Salazar, capitán de la expedición; Ana de Rojas, joven inconformista con mentalidad nada convencional para el siglo XVI; Mencía Calderón, dama respetable, esposa de un alto dignatario; Guadalupe, doncella ambiciosa en busca de marido y dinero; Pelayo, pícaro bonachón, analfabeto pero ocurrente y simpático y Alonso, joven de origen muy humilde inteligente, luchador infatigable contra las injusticias.

Dirigida por Pablo Barrera y Guillermo Fernández Groizard, se acompañó en el apar-

sión. Tampoco le basta con tener una página web donde ver de nuevo sus capítulos favoritos o deleitarse con fotografías de los protagonistas de su ficción favorita. Necesita sentirse parte, saberse implicada en esta serie y conocer detalles y secretos, como se le cuentan a un amigo...” en Padilla: *op.cit.*, p-51.

¹¹¹ La medición de audiencias tiene en los visionados *on line* una asignatura pendiente.

¹¹² Estas series televisivas procuran un nivel de interacción e inmediatez con el espectador, muy activo y presente tanto en determinadas redes sociales, como en foros de Internet. No debemos olvidar que, como productos culturales, procuren una rentabilidad económica necesaria enriquecida con otros prismas que amplían la experiencia de la mera degustación de un capítulo semanal.

¹¹³ Es realmente significativo el modelo iconográfico de actores y, sobre todo, actrices elegidas en su elenco; intérpretes que responden a estereotipos físicos y estéticos muy del gusto del público adolescente.

tado artístico con Juan Carlos Acevedo y Fernando González en la escenografía, Ana María Acosta en el diseño de vestuario y Javier Castrejón en la dirección de fotografía. Hay que reconocer la complejidad y la laboriosidad de una serie rodada fuera de España y en exteriores la mayoría de sus secuencias, pero todo ello no quita que los personajes que se nos presentan sean tan tópicos y las tramas tan prefabricadas. Compuesta por seis capítulos y rodada en 2011 el canal no se decidió a emitirla hasta 2014. En su detrimento jugó, además de la guerra de audiencias, las duras críticas que denunciaron su falta de ritmo ó el doblaje de voces de algunos actores. Sin embargo, es uno de los pocos ejemplos de nuestro estudio –tanto de narración cinematográfica como televisiva- que localiza la acción en las Indias, muy a inicios del Siglo de Oro.

Alatriste (2015). La saga de novelas de Arturo Pérez-Reverte tuvo, también, su correspondiente versión televisiva, una adaptación de guión llevada a cabo por Alberto Macías, Curro Royo, Carlos Molinero, Marisol Farré y David Muñoz. El argumento nos es sobradamente conocido: un soldado español curtido en mil batallas y veterano capitán de los tercios de Flandes sobrevive en el Madrid de los Austrias del siglo XVII.

Enrique Urbizu establecía la estética y las líneas maestras de la serie además de dirigir los dos primeros capítulos. Producida por Mediaset, Betafilm y DLO Producciones el rodaje se llevó a cabo durante 27 semanas en los estudios Korda de Budapest.

En el plató húngaro de 6 mil metros cuadrados se recrearon los palacios de Guadalupe, Alquézar, la Taberna del Turco, la casa de Quevedo, un teatro y una platería. En los 8 mil metros de exteriores se levantaron la antigua muralla de Madrid, el mentidero de San Felipe y la entrada de la sede de la Inquisición. La tecnología informática permitió reconstruir el desaparecido Alcázar. Aunque en todos ellos se acusa una ambientación falta de personalidad del espíritu de la época¹¹⁴.

¹¹⁴ Hubo sin embargo algunas anécdotas que denotan el interés por cuidar pequeños detalles como el hecho de que los cuadros con personajes históricos que se exhiben en palacios y salones, lucen el rostro de los actores, labor desempeñada por Olga Andrino durante seis meses.



El productor Gerardo Lorenzo había comprado los derechos de tres temporadas completas de 26 capítulos, aunque de momento sólo se grabó la primera con 13 episodios. Se retrasó su estreno durante varios meses, hasta comienzos de 2015. La acogida tanto por parte de la crítica, como por el público fue terrible, ocasionando varios cambios de horario en su emisión, hasta deportarla a la franja de *late-night*. Especialmente sonado fueron los encendidos y peyorativos comentarios de Arturo Pérez-Reverte a través de su cuenta de *twitter*, así como la polémica sobre el proceso de etalonaje que modificó y aclaró en exceso el acabado formal y la fotografía final.

4. 2. **Las adaptaciones de la literatura de la época.** Desvinculada cronológicamente del grupo encontramos un sólo ejemplo de esta categoría.

El Quijote (1991): A comienzos de los 90 TVE producía, siguiendo la estela de las grandes adaptaciones literarias de años anteriores¹¹⁵, la ambiciosa versión –para muchos la mejor– sobre la novela cervantina¹¹⁶. Producida por Emiliano Piedra, con dirección de Manuel Gutiérrez Aragón, contó con un primer guión firmado por el premio Nobel Camilo José Cela que fue desechado, de acuerdo con las confesiones del equipo de producción y realización, siendo reelaborado por Fernando Corugedo y Camilo J. Cela Conde, así como por el propio director y el propio productor. La serie estaba basada en la primera parte de la novela cervantina y se compone de un capítulo de 90 minutos y cuatro de 55.

El proyecto se llevó a cabo con equipos técnicos de gran solvencia y colaboradores ar-

¹¹⁵ Aquellas que se sirvieron del ya citado Plan de los 1.300 millones tales como: *Cañas y barro* (1978), *La barraca* (1979), *Fortunata y Jacinta* (1980), *Los gozos y las sombras* (1982) ó *Los pazos de Ulloa* (1985), entre otras.

¹¹⁶ No era la primera vez, entre 1978 y 1981 Cruz Delgado y José Romagosa creaban para Radio Televisión Española una serie de animación con 39 capítulos de 25 minutos cada uno exportada a muchos países. La obra fue adaptada por Gustavo Alcalde, bajo la supervisión de Guillermo Díaz-Plaja de la Real Academia Española, abriendo así la tendencia de incluir nombres de prestigio cultural y literario en este tipo de trabajos. El proyecto animado contó con las voces de Fernando Fernán Gómez para el Quijote, Antonio Ferrandis para Sancho Panza y Rafael de Penagos para Cervantes.

tísticos de renombre, si bien en este apartado no todo funcionó bien. Los figurines de Miguel Narros sustituyeron los encargados en primer momento a Gerardo Vera, responsable inicial del diseño de vestuario. En cuanto a los guiones, encargados pomposamente a Camilo José Cela y astronómicamente pagados por el ente público fueron finalmente modificados. La serie fue rodada en formato cine a lo largo de nueve meses, con un metraje final en torno a las cinco horas, se emitió a primeros de 1992 en cinco capítulos (como Cela decidió bautizarlos, o trancos) y con la dirección artística de Félix Murcia. Fue tal su éxito que de inmediato se empezó a preparar una extensión que adaptara la segunda parte de la novela de Cervantes dirigida por Mario Camus, (ya hemos visto como evolucionó el proyecto finalmente hacia un largometraje¹¹⁷).

4.3. Las visiones biográficas sobre personajes históricos. Por extraño que parezca vuelve a retomarse un argumento que ya había tenido su versión cinematográfica.

La princesa de Éboli (2010): Comparte el mismo argumento sobre el complot en la muerte de Juan de Escobedo que *La conjura de El Escorial*. Dirigida por Belén Macías y con guión de María Jaén, el argumento y personajes, todos ellos inspirados en miembros de la Corte, no deberían sernos ajenos. Impera en toda ella el carácter biográfico sobre la figura de Ana de Mendoza, en un formato, el de las miniseries biográficas, en auge en el panorama televisivo español. Sus características lo convierten en muy eficaz para abordar los acontecimientos puntuales de personajes contemporáneos y crear eventos complementarios en la programación¹¹⁸, aunque el caso de *La princesa de Éboli* sería una excepción al ubicarse en un arco cronológico tan pretérito.

La serie arranca con la advertencia de estar inspirada en hechos reales y el reconocimiento de optar por ciertas licencias narrativas, entendemos que para cargar las tintas en los elementos que priorizan el romance y la aventura por encima de cualquier intención histori-

¹¹⁷ Hay, sin embargo, quien argumenta cómo las diferencias estructurales entre las dos partes de la obra literaria incitan aproximaciones al texto cervantino distintas: "...La primera parte del Quijote tiene su sentido en una serie de televisión, con un capítulo a la semana y que luego el público se olvide, porque el esquema es muy parecido: don Quijote ve una cosa, la tomar por otra, ataca le apalean. Entonces, necesita uno del olvido de una semana. En cambio, la segunda parte, El caballero don Quijote, es ya una novela barroca y, por lo tanto, más integrada, con un arco dramático, y a mí me interesaba mucho más que, en vez de adaptarse a la televisión, se adaptara para una sola película ..." Herránz, Ferrán: *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 100

¹¹⁸ Pensemos en títulos que se han encargado de recrear la vida de personajes mediáticos de distinta índole, desde actores, cantantes, princesas o incluso presidentes del Gobierno como: *Marisol* (2009), *Paquirri* (2009), *Adolfo Suárez: el presidente* (2010), *La Duquesa* (2010), *Felipe y Letizia, deber y querer* (2010), *Alfonso de Borbón, el príncipe maldito* (2011), *Carmen Cervera: la baronesa* (2011), *Hoy quiero confesar* (2011), *Rocío Dárcal: Volver a verte* (2011) ó *Sofía* (2011). La curiosidad del público por conocer ámbitos privados o polémicos de estas figuras socialmente reconocidas es algo que funciona y dispara los índices de audiencia.

cista; algo que se transluce desde el fondo a la forma. Los profesionales que trabajaron en este campo fueron Juana Mula en la dirección artística, Rosa Solano en el diseño de vestuario¹¹⁹ y Miguel Ángel Amoedo en la dirección de fotografía.

En un rodaje de cinco semanas la serie contó con localizaciones como el Palacio Ducal de Pastrana -donde estuvo retenida y prisionera la princesa-; el Castillo de los Mendoza en Manzanares El Real; el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y la Granjilla de la Fresneda.

4.4. Las aventuras históricas. Donde cobra protagonismo un éxito de audiencia que tuvo, incluso, su versión cinematográfica.

Águila Roja (2009-2016): Con unos parámetros ciertamente mermados en los que el contexto histórico no deja de ser un pretexto, TVE estrenaba en 2009 esta serie de ficción, una propuesta más cercana al folletín, que entrelaza aventuras e intriga protagonizadas por un héroe justiciero que se debate entre el amor y el honor en el Madrid del XVII durante el reinado de Felipe IV.

El éxito de la serie pilló tan de sorpresa a la productora que debieron reconstruir los decorados para el rodaje de la segunda; y es que, tras visionar la primera en posproducción y antes de su emisión en el canal público, desconfiaron del producto final y de la respuesta de la audiencia¹²⁰. Sin embargo los altos índices de espectadores semanales y de cuota de pantalla provocaron, incluso, una secuela cinematográfica.

La serie narra las aventuras de Gonzalo de Montalvo, un maestro de escuela que pierde a su mujer en un complot palaciego y que para vengar su muerte adquiere la personalidad de un héroe justiciero, con ciertos ecos orientales, cuya seña de identidad es una pluma roja. Tiene, como todo buen héroe que se precie, escudero fiel y criado (Sátur), mentor (Agustín), amada (Margarita) y villano (el comisario Hernán Mejías), e incorpora a la terna un hijo (Alonso), que incrementa su carácter protector.

Siguiendo las claves del folletín decimonónico y las novelas por entregas, la serie nace como producto de consumo para todos los públicos y opta por un intenso ritmo de producción (las temporadas superan los 12 capítulos de 80 minutos de duración cada uno) y la horizontalidad de sus tramas en procura de una audiencia fiel. A menudo la simplicidad psicológica de

¹¹⁹ Sorprende, por ejemplo, el recurso de incorporar la lechuguilla tanto en el vestuario de adultos como en el de niños, así como usar para ello tanto el color blanco como el color negro. En otras ocasiones, la indumentaria es demasiado lujosa, como el caso de dos jóvenes practicando esgrima en los jardines de palacio que visten ropas poco apropiadas para esa función.

¹²⁰ Por ejemplo, durante la emisión de su cuarta temporada en octubre de 2011, llegó a reunir a más de 6.391.000 millones de espectadores con un 31,1% de cuota de pantalla.

los personajes¹²¹ genera argumentos inverosímiles e incongruencias en la conducta de los mismos, sobre los cuales planea una distinción maniquea entre buenos y malos. Además, destaca la inclusión de elementos (como personajes, citas, objetos y situaciones) de un pasado ciertamente lejano a la veracidad histórica.

A medida que las temporadas fueron avanzando se incrementó la grabación en exteriores¹²², aunque la ficción se rodó, en su mayoría en Boadilla del Monte, en una extensión de dos mil metros cuadrados divididos en tres platós y separados entre sí por una calle, donde se ubicaba el mercado y desde donde se accede a la casa del héroe, un modesto y amplio escenario de estilo mozárabe, la posada, la escuela¹²³ y la barbería, reconvertida en botica, del barrio. En otro plató se recreó el palacio de la marquesa, formado por un laberinto de estancias (cocina, pasillos, dormitorios, salones...) ambientadas con lámparas, bargueños, camas con dosel y vistosos lienzos¹²⁴ decorando sus paredes. David Temprano, director artístico durante la primera temporada, dijo haber tomado referencias de diferentes pueblos castellanos, aunque, en sintonía con el espíritu general de la serie se busque ambientar incorporando elementos con aroma de tiempo pasado pero sin mayor interés de reconstrucción histórica, el mestizaje de elementos de diferentes épocas y fuentes es la marca de estilo¹²⁵...” Un espíritu que se trans-

¹²¹ “...Los personajes de Águila Roja no se comportan como mujeres del siglo XVII. Sus planteamientos y actitudes son contemporáneos y actuales, lo que nos da más información sobre el periodo en el que se realizan que sobre la etapa que trata...” en Análisis de Águila Roja” en *Las mujeres en la ficción televisiva española de prime time*. La Rioja: Unir, 2011, p.113.

¹²² Nuestra ya conocida Cartuja de Talamanca del Jarama -donde se han recreado la cárcel y sala de torturas del comisario, así como el mercado y algunas calles de la villa-, el Alcázar de Segovia -donde se ha ubicado el salón del trono del Palacio Real-, el Monasterio de Uclés, el Castillo de Batres -con los interiores de la residencia de la marquesa de Santillana-, el Hospital de Talavera, el Palacio de Galiana, las calles de Pedraza o el pantano de San Juan.

¹²³ Un espacio que puede ayudarnos a ejemplificar las relaciones entre la historia y la serie. El decorado de la escuela está presidido por un gran abecedario ilustrado de madera -fabricado a imitación de uno encontrado en un libro de la época- y un mapa de España. Sin embargo, como bien sabemos, la situación de la enseñanza en aquella época era bien distinta: “...En los siglos XVI y XVII hay dos tipos de escuelas; las gratuitas llamadas pías, y las de pago. Las autoridades locales tienen la obligación de dar a los maestros domicilio para vivir y para ejercer su enseñanza. Con el tiempo se crea la figura del veedor, precursora del actual inspector de la enseñanza. Su misión es visitar las escuelas y examinar a los maestros. En esta época la enseñanza consiste en aprender a leer, a escribir, a contar y a memorizar la doctrina cristiana. El sueldo que perciben los maestros proviene de los propios alumnos, de las escasas subvenciones de los municipios y, más raramente, de alguna institución religiosa. Las niñas por su parte, siguen un régimen escolar diferente, en los conventos de monjas, que suelen estar bajo la protección de reyes, obispos o personas pudientes...” Eslava Galán, *El capitán Alatriste de Arturo Pérez Reverte y la España del siglo de Oro*.

¹²⁴ Entre otros los desnudos de Tiziano en *Concierto campestre* (1510), *Venus y Adonis* (1553) o *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1553).

¹²⁵ Así lo confirmaba Fernando González, director de arte de la productora *Globomedia*: “...Todo resulta verosímil, pero no hemos pretendido ser fieles al contexto histórico. Todos los fallos cometidos son deliberados. Estamos convencidos de que el público agradecerá este cambio de visión en la ficción “Los escenarios de Águila Roja” en *Teleprograma* [en línea] [2009?].

luce, además, en el lenguaje de los personajes en el cual se combinan expresiones de la época con el modo de hablar actual.



Las buenas cifras de espectadores¹²⁶ se enfrentaron, desde el primer momento, con críticas devastadoras, que acusaban no sólo la deficiente recreación sino sus pobres guiones, sobre todo en un ejercicio de analogía con producciones televisivas¹²⁷ de otros paralelos¹²⁸.

4. 5. Las aventuras y la Historia. La producción que supuso un cambio cualitativo en la ficción histórica española.

El ministerio del tiempo (2015-actualidad): Cerrando esta selección de narrativa televisiva, encontraríamos *El Ministerio del Tiempo*, un proyecto creado por los hermanos Pablo y Javier Olivares¹²⁹ –el primero fallecido antes del estreno de la serie en febrero de 2015–

¹²⁶ Provocó el surgimiento de productos alrededor de la saga como un libro editado en 2014. La nota introductoria de la novela encargada a José Ángel Mañas intentaba realizar una presentación del contexto pero, además, aventura un atrevido intento por justificar ciertas versiones historiográficas. Más allá de este preliminar, el resto del libro sigue el modelo televisivo con una estructura ligada al folletín y a la aventura.

¹²⁷ Es curioso, por ejemplo, el reflejo de la violencia o el sexo -reducido básicamente a la exhibición del cuerpo femenino desnudo- en *Águila Roja*, elementos que se escapan de la pretendida clasificación de “para todos los públicos” y semejan querer emular, el protagonismo que ambos tienen en otros modelos seudohistoricistas como la exitosa *Juego de tronos* (*Game of Thrones*) del canal americano HBO.

¹²⁸ “... Sé que esta serie ha costado bastante dinero, y no luce demasiado. Aún así, no me meteré con lo acartonado y salchichero de su ambientación. Los presupuestos de *Roma* o *Los Tudor* eran infinitamente superiores (el coste por minuto de *Roma* era especialmente estratosférico, lo cual –junto con el famoso incendio- terminó por cargarse la serie), pero, ay amigos, no todo en esas dos estupendas producciones era decorado y vestuario. En *Águila Roja* tenemos estética de parador de turismo (aunque ojo, se agradece el intento), vestuario de fiesta temática (¡ponte de goyesca!, ¡copa gratis para los que vengan disfrazados!) y, nuevamente, una absurda iluminación (algo habitual en las series de Daniel Écija, donde debe verse TODO, nada puede quedar sin luz), pero también un serio problema de guión. Éste jamás (y esto lo recalco: jamás) nos transmite la época en la que la serie está ambientada. Por momentos, parece un episodio de *Los Serrano* en el que Resines sueña que viaja al pasado y todo sigue igual, pero con capas y miriñaques “*Águila Roja* o... pajarraco” [crítica] en *El Mundo*, 23 de febrero de 2009 [en línea].

¹²⁹ Artífices, asimismo, de otras series de TEV como *Isabel* o *Víctor Ros*.

producido por *Onza Partners* y *Cliffhanger* para TVE. Las líneas argumentales de la serie se asientan en la existencia de una institución gubernamental, autónoma y ultrasecreta, que depende directamente de Presidencia de Gobierno y sólo reyes, presidentes y un número muy exclusivo de personas saben de él. El paso hacia otras épocas se realiza a través de puertas vigiladas por las patrullas del Ministerio, cuyo objetivo es detectar e impedir que cualquier intruso del pasado llegue a nuestro presente -o viceversa- con el fin de utilizar la historia para su beneficio. Para ello las patrullas tendrán que viajar al pasado y evitar que lo logren.

El trío protagonista está compuesto por dos hombres y una mujer tan diferentes por sus orígenes y épocas de las que vienen, como cómplices: Amelia Folch (estudiante de finales del siglo XIX); Julián Martínez (enfermero del SAMUR de principios del siglo XXI) y Alonso de Entreríos¹³⁰ (soldado de los Tercios de Flandes del siglo XVI). Éste representa los valores de un soldado de los tercios de Flandes, la serie se inserta a la perfección con el período histórico de nuestro estudio por varios factores, entre ellos el hecho de que diferentes capítulos transcurran durante el Siglo de Oro¹³¹, además de personajes secundarios que actúan de forma ocasional o recurrente. Entre ellos: Lope de Vega (Raúl Clavijo), Diego Velázquez (Juan Villagrán), Felipe II (Carlos Hipólito), Gil Pérez (Miguel Rellán), Ambrosio de Espínola (Ramón Langa) o Miguel de Cervantes (Pere Ponce).



Además, en estos homenajes y citas a dramaturgos, escritores, pintores y reyes el juego y la *metahistoria* se presentan del modo más atractivo¹³². Por ejemplo, se remarca la natu-

¹³⁰ Al que todos en el siglo XXI identifican y comparan con Alaric, el héroe alaristiano al que tan bien conocemos.

¹³¹ De los dos emitidos hasta el momento: el segundo de la primera transcurre en 1588, (cuando un joven Lope de Vega está a punto de embarcarse de forma errónea en el galeón en el que puede perder la vida durante la Armada Invencible); el tercero de la segunda, (un homenaje a la figura cervantina y a la escritura de su Quijote); y el decimotercero de la segunda (con un autoritario Felipe II que, decide reconducir el fracaso de la Armada Invencible y provocar un futuro distópico).

¹³² "...Lo habitual en las televisiones públicas -nacional y autonómicas- son las biografías y artistas. Producciones centradas en los logros en lugar de las vidas íntimas de los personajes. Por esto, con frecuencia el *biopic* interesa tanto como los vídeos (ajenos) de viajes familiares. Por otro lado, están los programas de humor (como los José Mota) que construyen momentos utilizando a personajes como Cervantes o Juana la Loca. En estos casos, uno espera la irreverencia (y exagerada), pero no espera un retrato fuera de tono como el de Lope en una serie de RTVE de tono realista. (El tono de *El Ministerio del Tiempo* es realista aunque el género de la serie es el fantástico). Y, sin embargo, esta estampa de Lope es cercana al verdadero Lope, un tipo que tuvo tres amantes –

raleza humana de Lope convertido, por momentos, en un personaje de vodevil¹³³ o Velázquez –tan distinto al descrito por Antonio Palomino– nos es presentado como delicado, ególatra, pasional¹³⁴ y admirador de Picasso.

En cuanto a la recreación especial, la serie optimiza recursos tanto en las secuencias de exterior como interior. En las primeras echa mano tanto del rodaje en localizaciones reales (como la familiar Talamanca del Jarama y enclaves tan icónicos como el corral de comedias de Almagro o el conjunto de El Escorial) junto a la reconstrucción mediante herramientas digitales¹³⁵ (vistas de una calle de Sevilla, parajes cercanos al Alcázar, el puerto de Lisboa o el propio combate de la Armada Invencible). En cuanto a los interiores, y debido a los intensos ritmos de rodaje y a la economía de medios, suelen reaprovecharse espacios y decorados de otras producciones, condiciones que en la planificación se transmite en planos cortos y medios (nunca generales o panorámicas) y movimientos de cámara rápidos¹³⁶.



conocidas– y dos esposas. Un Lope que aún ordenado sacerdote no dejó de tener aventuras con mujeres... Por esto, uno cree que parte del éxito de *El Ministerio del Tiempo* se debe al atrevido acercamiento sin pudor a figuras históricas y literarias...” en Meléndez Martín, Javier: “El irreverente *Ministerio del Tiempo*” en *Yorokobu*, 5 de abril de 2015 [en línea] .

¹³³ En una escena seduce a una mujer a la que toma por casada; en otra, con los pantalones colgando, huye del furioso padre de una joven.

¹³⁴ Nos parece especialmente significativa una secuencia de este personaje en la que se reflejan los guiños y el tratamiento histórico que caracteriza la serie. En una discusión con el director del Ministerio, Salvador Martí (Jaime Blanch), Velázquez solicita que le deje enviar cartas al director a periódicos de gran tirada, con el fin de denunciar que las restauraciones de sus obras se están haciendo de forma errada, que se les está dando tanta luz que parecen “series de televisión españolas” (una denuncia más que reveladora sobre la iluminación empleada, que distancia la fotografía de estos productos de los claroscuros y el juego de luz propios de la pintura velazqueña). Salvador no sólo se niega si no que, además, le recuerda como ya en el pasado accedió a que incorporase la cruz de la Orden de Santiago al lienzo de *Las Meninas* para saciar sus ansias ególatras. (Un hecho verídico, el ingreso del pintor en la Orden se realizó con posterioridad a la ejecución del cuadro, tres años más tarde . El pintor falleció menos de un año después de ser aceptado, por lo que poco fue el tiempo que disfrutó de su anhelo. Lo que no parece claro es quién pintó esa cruz, lo más probable es que fuera el propio artista, pero no falta una leyenda al respecto, que pone al propio rey como pintor de la misma como homenaje póstumo).

¹³⁵ La empresa USER 138, con David Heras al frente se hace cargo de los trabajos por ordenador (CGI).

¹³⁶ Así lo comentan miembros del equipo de dirección artística y decorados como Julio Torrecilla y Clara Ibarrola en los materiales colgados en la web de la serie.



Desde la emisión de su primer capítulo la serie despertó la simpatía de espectadores y crítica¹³⁷, logrando incluso una movilización en las redes sociales que demandaba, conocedores de la tiranía de los audímetros, su renovación para una segunda y tercera temporada¹³⁸. La novedad aportada por *El Ministerio del Tiempo* viene determinada por saber aunar el género fantástico, realidad cotidiana y la historia de España con permanentes citas a la cultura pop y un sentido del humor muy característico. No faltan, además, las influencias de otras series extranjeras, clásicos literarios, cinematográficos y televisivos de la ciencia-ficción y los viajes en el tiempo¹³⁹.

Es más que cualquier otra, una serie en la que la narración lo es todo, una buena muestra de la importancia de las historias y la Historia. El hecho de que el fervor de sus seguidores lo hayan entendido mejor que nadie (incluso los más jóvenes) introduce una paradoja interesante: una serie sobre la historia de España que por su originalidad y tratamiento acaba siendo un producto adelantado a su tiempo¹⁴⁰.

En los seis títulos televisivos vemos que pesa sobre todo el formato unido al folletín en series como *Águila Roja* o miniseries como *El corazón del océano* ó *La princesa de Éboli* donde el interés de reconstrucción histórica es nimio. *El Quijote* es un proyecto que, cronológica y estilísticamente, se independiza del conjunto, pues como hijo de su tiempo, trasluce un

¹³⁷ "...*El Ministerio del Tiempo* resulta tan seductora, entre muchas y gozosas razones, puede deberse a su desinhibido y orgulloso cóctel de ingredientes: para la gente de mi quinta, la emoción que brota cuando el personaje de Rodolfo Sancho adopta el nombre de Curro Jiménez en un lance ochocentista va mucho más allá de la simple y académica 'referencia'. Apostaría que en la doble marmita de los hermanos Olivares bullían por igual series como *Doctor Who*, y sobre todo *Torchwood* (apuesta sencilla), pero igualmente muchas pasiones lectoras, desde el *Alatriste* de Pérez-Reverte y *Las puertas de Anubis*, de Tim Powers, pasando por *La torre de los siete jorobados*¹³⁷, de Carrere/Neville, *El armario del tiempo* de Mortadelo y Filemón y (envita arriegado, pero ahí va) *La otra vida del capitán Contreras*, de Luca de Tena..." Ordoñez, Marcos: "Series: el triunfo de la narración" en *El País*, 4 de abril de 2015 [en línea].

¹³⁸ Hay un terreno donde *El Ministerio del Tiempo* gobierna sin ataduras: *twitter*. Su propia naturaleza impulsa a los espectadores a compartir guiños y giros de guión en tiempo real, pero también a movilizarse para pedir a TVE su renovación, en la actualidad, confirmada su tercera temporada.

¹³⁹ No es de extrañar por ello que la serie haya sido objeto de estudio en congresos (como el curso de verano celebrado por la Universidad de Málaga en Benalmádena en julio de 2016) o la publicación colectiva *Dentro de El Ministerio del Tiempo* (coordinada por Concepción Cascajosa y publicada por Leeme Editores en 2015).

¹⁴⁰ En la procurada interactividad –que define el fenómeno series del momento–, el proyecto dispone de una web propia con materiales extras, entrevistas y making off; incluso personajes como Alonso de Entreríos disponen de cuenta propia en *twitter*: @AdeEntrerrios.

modo de hacer televisión y de adaptar grandes obras literarias al modo de décadas anteriores. El referente literario se difumina sin remedio en la superproducción *Alatriste*, sobre la que llueven críticas y es castigada con cambios de horario al ostracismo. Finalmente, *El Ministerio del Tiempo* ofrece un juego *metahistórico*, un producto postmoderno que ocasiona curiosidad y entretenimiento a partes iguales.

Constatamos cómo el medio audiovisual dibuja un nuevo modelo de reconstrucción histórica, como redefine la percepción sobre aquel siglo XVI y XVII a través de diferentes largometrajes y series realizados durante los últimos veinte años. Sumergidos en una fase de madurez del discurso, nos resta aguardar hacia dónde caminarán los nuevos proyectos sobre el Siglo de Oro¹⁴¹.

¹⁴¹ Al cierre de estas páginas quedan en proceso de rodaje: la serie titulada *La Peste*, que producida por *Movistar TV* y dirigida por Alberto Rodríguez, ubicará su acción en la Sevilla del siglo XVI; y la película *Oro*, que volverá unir a Arturo Pérez-Reverte y a Agustín Díaz-Yanes, un largometraje cuya trama argumental girará sobre las Crónicas de Indias.